

الفكر المعاصر

العدد الثالث عشر — مارس ١٩٦٦

- قد يقال إن علمية التفكير هى ما يميز اليسار من اليمين لكن هذه العلمية إنما تفرق بين يسار ويسار لا بين يسار ويمين

- الدول الاشتراكية غير الماركسية لإيمانها بعدم حتمية الحرب تتخذ موقفا حياديا إيجابيا بل وتدعو إلى نزع السلاح

- الفلسفة اليمينية هى التى تؤدى إلى دعم القوى المحافظة فى المجتمع على حين أن الفلسفة اليسارية تتحدث بلسان القوى الثورية فيه

- إذا كان سهلا بالنسبة للكاتب المسرحى أن يستدر دموع النظارة، فإن من الصعوبة بمكان أن ينتزع ضحكات هذا الجمهور

العدد الثالث عشر
مارس ١٩٦٦

هذا العدد
ص ٤
●● بقلم رئيس التحرير

قضية اليمين واليسار
ص ٦
●● يمين الفكر ويساره .. ما معناهما ؟ تحديد منطقى لكلا المفهومين فى الفكر بعامة للدكتور زكى نجيب محمود ، ويليه التناول المتخصص لمعنى اليمين واليسار فى كل قطاع ثقافى على حدة ●● اليمين واليسار فى الأدب ، للدكتور عبد العزيز الأهوانى ●● اليمين واليسار فى السياسة والاقتصاد ، للدكتور راشد البراوى ●● اليمين واليسار فى الفن ، للاستاذ رمسيس يونان ●● اليمين واليسار فى الفلسفة ، للدكتور فؤاد زكريا .

تيارات فلسفية
ص ٤٩
●● من فلسفة العقاد ، تحية فلسفية لفيلسوف العربية فى الذكرى الثانية لوفاته ، للاستاذ جلال العشرى

أدب ونقد
ص ٦٤
●● القناع فى مسرح بيراندللو ؛ تحية أدبية لأبى المسرح الحديث فى يوم المسرح العالمى ، للاستاذ محمود سامى احمد .

دنيا الفنون
ص ٧٣
●● الفكر التشكيلى فى بينالى الإسكندرية ، استعراض نقدى لمسارات الفكر الفنى فى دول البحر المتوسط ، للدكتور رمزى مصطفى .

تيار الفكر العربي
ص ٨١
●● فيليب حتى ... المؤرخ العربى العالمى ، دراسة ضافية لانجازات المؤرخ العربى ومنهجه فى كتابة التاريخ للدكتور حسين فوزى النجار .

لقاء كل شهر
ص ٩١
●● مع أنجوس ويلسون ، جان لوى بارو ، ه.و. أودن ، جياكو ميتى ، محمود عماد ، نجيب محفوظ ، يوسف إدريس .

ندوة القراء
ص ١٠٨
●● مناقشات مفتوحة .

شبكة كتب الشيعة
shiabooks.net
mktba.net رابط بديل

هذا العدد

بهذا العدد تبدأ مجلة الفكر المعاصر عامها الثانى ، مستبشرة بمستقبلها قياساً على ما لاقته من قرائها خلال عامها الأول من تأييد وتشجيع على المضى فى الطريق التى سلكتها ، وعلى المبادئ التى سارت على هديها . ذلك أنها حرصت خلال عامها الأول وستحرص بإذن الله خلال أعوامها الآتية على أن تكون ملتزمة لشعارها الذى استمدته من ميثاق العمل الوطنى، وهى أن تكون فكراً مفتوحاً لكل التجارب . وليس يعنى هذا أن تفتح صفحاتها للآراء والأفكار التى من شأنها أن تقعد الهمم فى مرحلتنا التاريخية التى نجتازها، وإنما هى إذ تفتح نوافذها لكل التجارب على اختلافها فإنما تراعى أن يكون فى تلك التجارب غذاء لعقولنا وقلوبنا نزداد به قوة وتصميماً وعزماً ، ونستوضح به أهدافنا لكى تطمئن خطانا على سبيل واضح نحو تلك الأهداف .

وسيكون من خطة المجلة أن تثير آناً بعد آن بعض القضايا الفكرية التى تكتنف حياتنا العقلية الراهنة، كلما وجدت أن هنالك مفهومات رئيسية تتداولها الألسنة والأقلام فى غموض وعدم تحديد ابتغاء الوضوح الذى أشرنا إليه ، والذى هو شرط لا غنى عنه لكل حياة عقلية سليمة . واختارت المجلة لهذا العدد الذى تستهل به عامها الثانى قضية اليمين واليسار فى فروع الثقافة المختلفة لأنهما مفهومان ينقصهما كثير من الشرح والتوضيح ، فيبدأ العدد بمقالة عن يمين الفكر ويساره وما يعنيان ، وإن الكاتب ليزعم أن المعنى قد يكون واضحاً بدرجة كافية فى مجال الاقتصاد والاجتماع، أما إذا جاوزناهما إلى الفلسفة والعلم والأدب والفن فهو لا يجد فى هذه الفروع الثقافية خطاً فاصلا بين اليمين واليسار . ففى الفلسفة قد تكون نصيراً للمثالية أو للتجريبية مع كونك اشتراكياً فى الاقتصاد والاجتماع ، وفى الأدب قد تختار ما شئت من أشكال أدبية فى الشعر والقصة والمسرحية دون أن يكون فى اختيارك هذا ما يميل بك نحو يمين ويسار إلا بالمضمون الذى تملأ به تلك الأشكال، وعندئذ نرتد من جديد إلى مجال الاقتصاد والاجتماع ، وكذلك قل فى الفن. وأما العلم وعلمية التفكير فيرى الكاتب أنهما يفرقان بين يسار حالم تبدى فى المدن الفاضلة القديمة ، ويسار ينزع نحو العمل والتطبيق وهو اليسار الذى يسود الدول الاشتراكية اليوم ، ولكنه لا يفرق بين يسار ويمين لأنك قد تكون علمياً وأنت فى يسار أو فى يمين على حد سواء . ثم تأتى بعد ذلك مقالة عن اليمين واليسار فى الأدب فيربط هذا التقسيم بتقسيم قديم كان قائماً بين ما كانوا يسمونه قديماً وجديداً ، لكن الكاتب يذهب إلى أن السياسة فى هذا العصر قد أصبحت من الخطورة فى حياة الناس بحيث يتحتم على الأديب أن يشارك فيها ، وعندئذ يكتسب أدبه صفة اليمين أو صفة اليسار بحسب المذهب السياسى الذى يلتزم به فى أدبه . ويجئ بعد ذلك مقال عن اليمين واليسار فى السياسة والاقتصاد ، فيه تحليل للموقف كما هو واقع فى البلاد اليسارية والبلاد اليمينية شارحاً لنا ما تعانيه هذه البلاد وتلك من أزمات تختلف باختلافها . فأما بلاد اليمين فأزمتها الرئيسية هى شكها الدفين فى نظامها الرأسمالى وهل يمكن أن يؤدى بهم إلى تحقيق العدل الاجتماعى لجماهير الشعب ، وأما بلاد اليسار فأزمتها هى ما قد تعرضت له من توترات وخلافات ، بل وانقسامات حول القضايا العقائدية وبخاصة بين الصين من جهة والاتحاد السوفيتى من جهة أخرى . ويلاحظ الكاتب أن الدول الاشتراكية غير الماركسية قد تميزت بطابع خاص بها وهو إيمانها بالسلام وبعدم حتمية الحرب مما ترتب عليه أن تقف موقفاً حيادياً إيجابياً ، وأن تطالب بنزع السلاح . وبعد ذلك تجئ مقالة عن اليمين واليسار فى الفن يذهب صاحبها إلى أن المعنى الحقيقى فى العمل الفنى هو قبل كل شئ فى طريقة بنائه وتركيبه، وليس فى طريقة البناء هذه ما يجعل العمل الفنى منتسباً إلى يمين أو إلى يسار ، وبالتالى لا يجعله متصفاً برجعية أو بتقدمية ، ويضرب لذلك أمثلة جزئية من مختلف الأعمال الفنية من عمارة إلى تصوير ونحت . فلا يقف الرائى أمام مسجد متأملا فن العمارة فيه ثم يقول إنه فن فى اليمين أو فن فى اليسار، وكذلك لا يقف واقف أمام لوحة « جيرنيكا » لبيكاسو متأملا طريقة تكوينها ثم يقول إنها فى هذا الجانب أو فى ذاك . ثم يتلو ذلك مقال أخير فى هذا الموضوع وهو عن اليمين واليسار فى الفلسفة فيربط الكاتب بين هذا التقسيم – كما فعل زميله فى المقال الخاص بالأدب –

يربط بين هذا التقسيم وبين المضمون السياسى الذى تنطوى عليه هذه الفلسفة أو تلك ، فهى فلسفة يمينية إذا جاءت مؤيدة للقوى المحافظة فى المجتمع ، وهى فلسفة يسارية إذا جاءت ناطقة بلسان القوى الثورية فيه . وإنه ليغلب على الفلسفة اليسارية أن تأخذ بسلطان العقل على الطبيعة ، وأن تؤمن بالتغير الذى لا يسكن تياره سواء فى الطبيعة أو فى المجتمع الإنسانى، على حين أن الفلسفة اليمينية قد تميل إلى محاولة الكشف عن الأفكار المجردة الثابتة التى تدوم دواماً لا يؤثر فيه مر الزمن .

وبعد أن نفرغ من هذه القضية وفروعها ندخل فى أبوابنا المعتادة وأولها باب التيارات الفلسفية، وفيه مقال عن جانب من فلسفة العقاد إحياء لذكراه الثانية بعد وفاته . وهو إذ يتناول فلسفة الضحك عند العقاد، وهو الفرع الذى كان رحمه الله يود لو أنه ألف فيه كتاباً كاملا ، يحاول أن يصوغ آراء العقاد فى صورة تركيبية لنظرية متكاملة فى الضحك تشمله من جوانبه الفسيولوجية والسيكلوجية والسوسيولوجية فضلا عن جانبى الأخلاق والجمال . ومؤدى رأى العقاد أن الضحك ظاهرة إنسانية خاصة ، بل ربما كانت أهم ظاهرة تميز بها الإنسان .

ثم ننتقل إلى باب الأدب ونقده حيث يجد القارئ مقالا عن مسرح بيراندللو مشاركة منا فى الاحتفال بيوم المسرح العالمى؛ وفى هذا المقال يحدثنا الكاتب كيف حارب بيراندللو فى مسرحياته الأخلاق والمواضعات البورجوازية ، وحاول أن يشعر الناس أنهم فى حاجة إلى قيم جديدة ومنطق جديد فى التفكير ؛ وحقاً كان بيراندللو هو النبع الدرامى لكل الحركات التجريدية التى ظهرت فى مجال الدراما العالمية المعاصرة ، فهو الرجل الذى افتتح النصف الثانى من قرننا العشرين .

وننتقل من الأدب إلى الفن فنقرأ مقالا عن بينالى الإسكندرية السادس الذى عقد بها فى الشهر الماضى ، وقد عرض كاتب المقال لما احتواه هذا المعرض وأبرز لنا ما تجسده اللوحات والتماثيل المعروضة فيه من اتجاهات حديثة تتجاوب مع تيارات الفكر العالمى المعاصر ، وإن يكن هذا التجاوب يختلف شدة وضعفاً باختلاف البلاد التى اشتركت فى إقامته وكلها من بلاد البحر الأبيض المتوسط .

وأخيراً نعرض مع القارئ شخصية تمثل تيار الفكر العربى هى شخصية فيليب حتى المؤرخ اللبنانى المعروف الذى أثرى المكتبة الإنجليزية والعربية على السواء ، الأولى بالتأليف والثانية بترجمة مؤلفاته ، أثراهما بما كتبه عن حضارات الشرق الأدنى القديمة وفى مقدمتها الحضارة العربية . ولعل من أبرز ما أوضحه لنا قيام الصلات منذ القدم بين حضارات الشرق الأدنى القديمة وبين الحضارة العربية، مما يؤيد تأييداً قوياً الوحدة العربية التى شهدت من الأواصر الرابطة ما يردها إلى تاريخ موغل فى القدم . وإن منهج فيليب حتى فى البحث هو المنهج العلمى الحديث الذى يقوم على الواقعة التاريخية، وعلى الاستقراء المنطقى للأحداث دون أن يقحم فى ذلك الاستقراء المنطقى شيئاً من التأويل الذى قد يفسد الأساس العلمى .

وفى نهاية العدد يلتقى القارئ بما ألف أن يلتقى به من خلاصات للإنتاج الفكرى الحديث ، ومن مساجلات فكرية بين بين القراء أنفسهم .

رئيس التحرير

يمين الفكر ويساره

١

إننى ها هنا لكمن يحمل فى يده سراجاً ، ليدخل به غرفة مظلمة ، تناثرت فيها الأشياء من كل صنف : أثاث ، وثياب ، وكتب ، وعدد وآلات ، فيجعل همه – أول الأمر – أن يصنف هذا المحتوى المختلط بعضه ببعض ، والمتداخل بعضه فى بعض ، وذلك بأن يضع الأثاث فى أماكنه ، ثم يجمع الثياب وحدها ، والكتب وحدها ، وكذلك العدد والآلات ، ليعود بعد ذلك ، إلى الثياب فيصنفها : القمصان هنا ، والمناديل هنا ؛ وإلى الكتب فيرتبها : هنا الفلسفة ، وهنا التاريخ ؛ وهكذا ، يفعل كل ذلك على ضوء السراج ، ليعلم – أولا – ماذا تحتوى عليه الغرفة ، قبل أن يتاح له اختيار هذا دون ذاك ؛ فحسبه الآن أن يعلم ، ليجئ اختياره بعدئذ على بصيرة وهدى .

والحق إنى لفى عجب أشد العجب ، ممن يجدون فى أنفسهم الجرأة على القذف بكلمات يحملونها أضخم المعانى ، بغير أن يكونوا على بينة – ولو إلى حد محدود – مما يقولون ويكتبون ؛ ألا إن الإيمان

● القسمة إلى يمين ويسار مفهومة فى المجال الاقتصادى والاجتماعى ، وسؤالنا هو : هل تمتد هذه التفرقة عينها إلى سائر جوانب الحياة الفكرية بحيث تشمل الفلسفة والعلم والأدب والفن ؟

● .. أما أن يكون فى العلم يمين ويسار فذلك ما لست أعتقد أنه يطوف لأحد ببال : ولكن الخلاف قد يبدأ حين نترك العلم إلى فلسفة

● قد يقال إن علمية التفكير هى ما يميز اليسار من اليمين ، لكن هذه العلمية إنما تفرق بين يسار ويسار لا بين يسار ويمين .

ما معناهما؟

الذى لا ينبنى على وضوح العقيدة التى نؤمن بها ، لهو إيمان — إن صلح على الإطلاق — فلطائفة من الناس لا تريد أن تشغل أنفسها بما قد يعوق سير الحياة العملية ؛ لكن الحياة العملية ذاتها تقتضى — دائماً — أن يتمهل نفر إلى جانب الركب السائر ، ليلقى الأضواء العقلية على الأفكار نفسها التى اتخذها الركب السائر محاور الدفع والحركة ؛ ولماذا ؟ ليكون ذلك بمثابة النقد الذاتى ، الذى يصحح التصورات العقلية على هدى من تفصيلات التنفيذ العملى ، وهكذا يسير الفكر والعمل رأساً إلى كتف .

دكتور زكى نجيب محمود

و « اليمين » و « اليسار » كلمتان أراهما يستعملان على نطاق واسع ، للتفرقة بين الأفكار والمواقف والأشخاص : فهذه الفكرة من اليمين ، وتلك من اليسار ؛ وكذلك هذا الموقف وذاك ؛ وهذا الرجل وذاك ؛ ولقد تساءلت — مخلصاً لنفسى السؤال والبحث عن الجواب — ماذا يا ترى عساها أن تكون تلك الصفات التى — إذا ما توافرت فى شخص — أدخلته فى زمرة اليمين أو فى زمرة اليسار ؟ ولما حاولت الإجابة ، وجدت الأمر أعقد من أن تجىء إجابة سريعة أطمئن إلى صوابها ؛ ذلك لأنه لو كانت التفرقة مقصورة على يمين فى ناحية ، ويسار فى ناحية ، لما كان للتقسيم مغزى عند من تعنيه الآثار الفعلية للأفكار النظرية ؛ لكننى



ألاحظ أن ثمة صفتين أخريين — على الأقل — تلحقان باليمين على أقلام الكاتبين ، كما تلحق النتيجة بمقدمتها ، وأن ضديهما كذلك يلحقان باليسار ؛ فاذا هم وضعوا رجلا فى زمرة اليمين ، وصفوه فى الوقت نفسه بالرجعية وباللاعلمية فى وجهة النظر ؛ لأن اليسار وحده — هكذا ألاحظ فى الاستعمال الجارى — هو التقدمى وهو العلمى ؛ وإذا كان هذا هكذا ، فليس الأمر من قلة الشأن بحيث نتركه يمضى بغير تحديد .

وأول ما قد ورد على ذهنى عند محاولة النظر إلى هذه التفرقة بين يمين الفكر ويساره ، هو أن سألت نفسى : ترى هل يتخارج هذان القسمان تخارجا تاماً، كما يتخارج الذهب والنحاس ، فلا يكون الذهب نحاساً ولا النحاس ذهباً ، أو هما متداخلان ، كما يتداخل الشعر والموسيقى فى شىء واحد بعينه — هو الأغنية — تداخلا يجيز لك أن تعد الأغنية شعراً إذا شئت ، وأن تعدها موسيقى إذا شئت ، لأنها شعر وموسيقى فى آن واحد ؟ ذلك أنه يقال — فيما يقال عن أوجه الاختلاف بين العلم والفلسفة ، عند من يمايزون بينهما فى الأسس — أن قسمة الأنواع فى العلم متخارجة ، على حين أن قسمتها فى الفلسفة متداخلة ؛ ففى العلم إذا قلت عن شىء إنه أوكسچين لم يعد يجوز لك أن تقول عنه فى الوقت نفسه إنه هيدروچين ، لاختلاف الخصائص المميزة بين هذا وذاك ، اختلافاً يفصل أحدهما عن الآخر فصلا تاماً ؛ وأما فى الفلسفة ، فاذا قلت عن شىء إنه موجود ، فقد يجوز لك أن تقول عنه فى الوقت نفسه إنه معدوم ، لأن الوجود والعدم يتداخلان فى حالات تجمع بينهما فى آن واحد ، هى حالات « الصيرورة » والتغير ، بحيث يكون الكائن الواحد المتغير موجوداً ومعدوماً معاً . . . وأعود فأقول إن أول ما قد ورد على ذهنى عند محاولة النظر فى هذه التفرقة بين يمين الفكر ويساره ، هو أن سألت نفسى : ترى هل يجعلون هذا التقسيم على أساس « علمى » يفصل اليمين عن اليسار فى الفكر فصلا كاملا ، بحيث يصبح محالا على من اتصف بصفات الفكر اليمينى أن يتصف كذلك ببعض صفات الفكر اليسارى ، أو هم يجعلونه تقسيما على أساس « فلسفى » يجيز أن يجتمع الضدان معاً فى كائن واحد ؟

وإنما اهتممت بهذا السؤال فى بدء الحديث ، لأن قسمة الفكر إلى يمين ويسار مرتبطة فى الأذهان ارتباطاً وثيقاً بموقفين متضادين فى مجال الاقتصاد والاجتماع ، فالاقتصاد الاشتراكى من جهة ، والاقتصاد الرأسمالى من جهة أخرى ، بما يتبع هذا التقسيم من تصورين مختلفين للعلاقة بين الفرد والمجتمع ؛ الأول يسار والثانى يمين على سبيل الاصطلاح المتفق عليه ؛ وإلى هنا تكون القسمة مفهومة فى المجال الاقتصادى والاجتماعى ؛ لكن سؤالنا هنا هو : هل تمتد هذه التفرقة فينا إلى سائر جوانب الحياة الفكرية ، بحيث تشمل الفلسفة والعلم والأدب والفن ؟ وهل تكون هذه التفرقة عندئذ واضحة المعالم وضوحها فى مجال الفكر

الاقتصادى والاجتماعى ؟ ألدينا من معرفة الخصائص المميزة لليمين واليسار فى نواحى الفكر، ما يجعلنا ننظر فى فلسفة ابن رشد وفلسفة الغزالى — وهما كما نعلم متعارضان — فنقول أيهما فى اليمين وأيهما فى اليسار ؟ وما يجعلنا ننظر فى شعر البحترى وشعر أبى تمام — وهما كذلك مختلفان — فنقول أيهما فى اليمين وأيهما فى اليسار ؟ وما يجعلنا ننظر فى فن العمارة بمسجد ابن طولون ، وفى هذا الفن فى مسجد السلطان حسن — وهما متباينان — فنقول أى الفنين يمين وأيهما يسار ؟ هل يعد زهير شاعراً تقدمياً لأن شعره هادف ، ويعد ذو الرمة شاعراً رجعياً لأنه معنى بتصوير ما يشاهده تصويراً لا يهدف من ورائه إلى شئ غير جمال الصورة . . . ؟ إننى لأعلم أيقن العلم بأن جماعة ستقرأ هذه التساؤلات ليأخذها الضحك الساخر من هذا الكاتب الجاهل ، الذى لا يحسن أن يلقى الأسئلة فى مواضعها ، أو ليأخذها الضيق من هذا المفكر « الشكلى » — فهنالك من النقاد من لا يفترون عن رميى بهذه الصفة على أنها أشنع ما يعاب به مفكر — الذى يهتم بالشكل الصورى للمسائل دون مضمونها الحى ؛ وليغفر لى الله وليغفر لهم ؛ فدأبى هو التماس الوضوح ، والوضوح قد يقتضى تعرية « الأشكال » عما يبهمها ، ودأبهم هو أسلوب الخطابة المؤثرة ، حتى لو بنيت هذه الخطابة على غير معنى مفهوم ، تتغير له حياة الناس من ملبس ومأكل ؛ . . . نعم قد تثير هذه التساؤلات ضحك من لا يؤرقهم غموض المعانى ، وقد يقولون : لقد ذكرت لنا يا رجل أناساً ممن لا يطوف ببالنا أن ندخلهم فى تقسيماتنا ، لأننا نوجه أنظارنا نحو المعاصرين دون الغابرين ، بل لعل الالتفات إلى الغابرين بكل ما قد تراكم عليهم من غبار أصبحوا من أجله غابرين ، هو فى حد ذاته « رجعية » لا نرضاها ؛ لكننى أستطيع أن ألقى الأسئلة نفسها بالنسبة إلى رجال الثقافة المعاصرين ، فأجدنى فى الحيرة نفسها : هل كان محمد عبده فى « رسالة التوحيد » ولطفى السيد فى « المقالات » ، وطه حسين فى « الأيام » والعقاد فى « ساره » وتوفيق الحكيم فى « أهل الكهف » من اليمين أو من اليسار ؟ ماذا عن فن محمود سعيد فى لوحاته ومختار فى تماثيله ، هل كانا إلى يمين أو إلى يسار ؟ . . . أسئلة أطرحها — أمام نفسى وأمام القراء — استثارة فى نفسى وفى أنفسهم للرغبة فى تحديد هذين المفهومين الخطيرين ، لأنتقل إلى شئ من التفصيل :

٢

وأبدأ بالفلسفة فأقول إنها — كما هو معلوم عند دارسيها — تتخذ إحدى وجهتين رئيسيتين (لكل منهما تقسيمات وفروع) ، إحداهما « مثالية » والأخرى « تجريبية » ؛ وأساس القسمة هو تحديد العلاقة بين الإنسان العارف والشئ المعروف ، فهل يعرف الإنسان حقيقة العالم بفكره المحض ، أو أن الحواس من بصر وسمع وغيرهما ضرورية فى توصيله إلى تلك المعرفة ؟ أما المثاليون فيقولون إن الفكر البحت وحده كاف لإدراك الحق ، وأما التجريبيون فلا يرون كيف يتم إدراك بغير الحواس أولا ، إن لم يكن أولا وأخيراً معاً ؛ وواضح أنك إذا أخذت بوجهة النظر الأولى ، تحولت الحقائق كلها عندك إلى « أفكار » ، وإذا أخذت بوجهة النظر الثانية ، تحولت تلك الحقائق إلى « أجسام مادية » لأن هذه الأجسام وحدها هى التى يمكن أن تدرك بالحواس :

لكنك لا تكاد تأخذ باحدى وجهتى النظر هاتين ، حتى تطبق عليك حلقاتها حلقة وراء حلقة ، لأنها جميعاً نتائج يلزم بعضها عن بعض ؛ فلو أخذت بوجهة النظر المثالية ، كان حتما عليك أن تأخذ بواحدية الكون ، لأنه إذا كانت الكائنات كلها هى « أفكار » فى رأسك عنها ، ثم إذا كانت هذه الأفكار ، حين نضم بعضها إلى بعض ، تكون فيما بينها بناء متسقاً موصول الأجزاء (ولا بد أن يكون الأمر كذلك ، لأنه لو رفضت فكرة من الأفكار أن تتسق مع سواها ، كان معنى ذلك أن هنالك فكرتين متناقضتين عن شئ واحد ، كأن نقول عن شكل هندسى ما إنه مربع ومثلث معاً ، وهو محال) إذن فالوجود « واحد » وان تعددت أجزاؤه ، لأن ذلك يكون كما تتعدد الأجزاء فى الكيان العضوى الواحد ؛ وأما لو أخذت بوجهة النظر التجريبية فانه يجوز لك عندئذ أن ترى العالم كثرة ، لا يتحتم أن يكون بينها رباط يوحدها ؛ إذ من أين يأتى الرباط ، وأنت لا تدرى عن العالم إلا إدراكات حسية كثيرة تجيئك من حواس مختلفة : فهذه رؤية بالعين لشكل أو لون ، وذلك سمع بالأذن وهكذا .

فكونك موحداً للعالم أو معدداً، نتيجة تلزم عن اختيارك الأول لطبيعة « المعرفة » أهى عملية عقلية بحت ، أم هى عملية تبدأ بانفعال الحواس (والحواس أجزاء من مادة البدن) ؟ لكن الأمر لا يقف بك عند هذا الحد ، بل إنه سرعان ما ينقلك إلى وضع الفرد الإنسانى بالنسبة إلى المجموع ؛ فالتوحيد عند المثاليين يقتضيهم أن يجعلوا الفرد خاضعاً للمجموع خضوع العضو الواحد فى جسم الإنسان للكيان العضوى فى مجموعة ؛ وعندئذ لا يكون الفرد حراً فى اختيار موضعه من التخطيط الفكرى العام ، الذى يشمله ويشمل معه سواه — ولك أن تراجع مثلا جمهورية أفلاطون ، لترى كيف تخضع الأفراد لما تخططه العقل — وأما التعدد عند التجريبيين فمن شأنه أن يؤدى بأنصاره إلى القول بحرية الفرد الواحد مستقلا عن غيره ، لأن المجتمع عندئذ لا يكون كائناً عضوياً واحداً ، بل يكون مجموعة من أفراد تعاقدوا معاً على العيش فى حياة مشتركة .

هكذا تتسلسل النتائج عند هؤلاء وأولئك ، ونحن نسأل — مخلصين — أيهما يمين وأيهما يسار؟ أنجعل الفلسفة المثالية — بكل تفريعاتها — يميناً ، والفلسفة التجريبية — بكل تفريعاتها كذلك — يساراً ؟ إننا إذا تحدثنا بلغة السياسة فنظرنا إلى غربى أوروبا وأمريكا على أنه هو اليمين ، وإلى الروسيا والصين وما يتبعهما على أنه هو اليسار ، أخذتنا الحيرة ، لأن الفلسفة عند الفريق الأول ليست كلها مثالية موحدة (بكسر الحاء) ولأنها عند الفريق الثانى ليست كلها تجريبية معددة (بكسر الدال الأولى) ؛ فعند الأولين : براجماتية ، وواقعية ، وتجريبية علمية (الوضعية المنطقية) ، ووجودية ،

وكانتية جديدة ، وظاهراتية . . . وليست هذه كلها فلسفات مثالية ، ولا هى كلها توحد الحقيقة الكونية فى بناء واحد متسق مترابط الأجزاء ؛ وعند الفريق الثانى مادية جدلية ، فهى مع التجريبيين من حيث هى فلسفة « مادية » ، وهى مع المثاليين فى توحيدهم للحقيقة ، من حيث هى فلسفة « جدلية » (لأن هذه الصفة فيها تربط المراحل بعضها ببعض ربطاً يجعل الحقيقة تياراً واحداً متصلا آخره بأوله) .

أم نعكس الموقف فنعد الفلسفة المثالية يساراً ، والتجريبية يميناً ؟ إننا لو فعلنالما نجونا من الحيرة نفسها وهى أننا سنجد فى اليمين السياسى بعض اليسار الفكرى ، وفى اليسار السياسى بعض اليمين .

وأخلص من هذا كله إلى نتيجة أراها محتومة حتماً . وهى أن ليس هنالك فواصل فارقة — فى ميدان الفلسفة — بين يمين ويسار .

٣

أما أن يكون فى « العلم » يمين ويسار ، فذلك ما لست أعتقد أنه يطوف لأحد ببال .

وإلا لكانت لفظة « العلم » هذه لعبة يلعب بها اللاعبون كيفما أرادوا دون أن يكون لها شئ من التحديد الرادع ؛ وهل يطوف ببالك — حين أتقدم إليك بقانون علمى يحدد مسار الضوء أو الصوت ، أو يبين لك تركيب الماء أو الهواء — أن تسأل : ترى هل هو من قوانين اليمين أو من قوانين اليسار ؟ . . . لا إن ذلك ليمتنع على العقل أن يسأله ، بل إنه ليمتنع على العقل كذلك أن يسأل سؤالا كهذا ، حتى لو كان القانون العلمى المعروض خاصاً بالإنسان (كقوانين علم النفس مثلا) لأنه إذا ثبت بالتجربة فى أى جزء من أجزاء الأرض أن ذكاء الإنسان يمكن قياسه على النحو الفلانى ، أو أن العادات السلوكية يمكن أن تتكون بالطريقة الفلانية ، فذلك إنما يثبت على الإنسان فى كل جزء آخر من أجزاء الأرض يسكنه إنسان .

أحسب ألا خلاف على ذلك ، ولكن الخلاف قد يبدأ حين نترك « العلم » إلى « فلسفة العلم » ،

وهنا قد يسأل القارئ : وما العلم وما فلسفته ؟ فأجيبه جواباً شديد الاختصار ، بقولى إن فلسفة العلم محاولة « لتفسير » العلم — لا لتغييره ولا لإضافة شئ إليه أو حذف شئ منه — بل « لتفسيره » برد قوانينه إلى الأصول الجذرية التى عنها انبثقت ؛ فقد يقول قائل — مثلا — إن قوانين العلم تصف العالم كما هو واقع ، وقد يرد عليه آخر بقوله : كلا ، لأن ما هو واقع فيه خشونة وتغير ، على حين أن القوانين العلمية مصقولة فى صيغ رياضية ثابتة ، وإذن فالقانون العلمى على هذا الاعتبار يكون بمثابة الصورة الذهنية الكاملة ، التى تصور ما « يمكن » لحالات الواقع أن تصل إليه — افتراضاً لا حدوثاً فعلياً — ؛ وقديقول قائل وهو يفحص قوانين العلم وما تدل عليه : إننى أستنتج منهاأن يكون العالم الطبيعى مكوناً من أجزاء كثيرة ، ويسير سير المصادفات ، فيرد عليه آخر بقوله : بل إنها لتدل على أن العالم الطبيعىحقيقة واحدة موصولة الأجزاء، وأنه يسير نحو غاية مرسومة مدبرة ، وهكذا ، وهكذا . . . كل ذلك دون أن يتأثر صرح العلم نفسه بتغير أو بزيادة ونقصان ؟ إن العلماء فى معاملهم لا ينتظرون حتى يتقرر لهم إذا كانوا يصفون الواقع الفعلى كما يقع ، أو يصوغون صياغات فيها اكتمال يبلغ بالواقع الحادث حد الكمال الصورى ؛ بل هم ماضون فى علمهم على ما يقتضيه منهج البحث

العلمي ، بغض النظر عما يقوله عنهم « المتفرجون » من فلاسفة العلم :

هذه حقيقة هامة أنبه إليها الأذهان ، ليتضح للقراء ما نحن بصدد توضيحه لهم ، وهو

إن العلم نفسه لا يتغير بتغير الآراء فى فلسفته ؛ ففلسفته – كما قلنا – «تفسير» ، والتفسير لا يغير من «النص» شيئاً ، إذا جاز هذا التشبيه ،

وعلى ذلك فافرض أن فيلسوفين قد اختلفا فى تفسير العلم ، وافرض أيضاً أننا قلنا على أحد التفسيرين إنه تفسير « يمينى » وعن الآخر إنه تفسير « يسارى » فما جدوى ذلك ، وماذا عسى أن يحدثه من أثر فى خبز الجماهير ؟ هل يزيد هذا الخبز رغيفاً أو ينقص رغيفاً إذا نحن فسرنا العلم بما يفسره به المثاليون أو بما يفسره به التجريبيون من الفلاسفة ؟ كلا ، وإنما الذى يزيد من أرغفة الخبز أو ينقص منها ، هو « العلم » نفسه ، لا الطريقة التى نفسره بها ؛ إن فلاسفة العلم الطبيعى فى اليمين الأمريكى قد يفسرونه على نحو ، وفلاسفته فى اليسار الروسى قد يفسرونه على نحو آخر ، لكن لا أولئك ولا هؤلاء ، يقدمون شيئاً أو يؤخرون شيئاً من صواريخ الفضاء فى اليمين تارة وفى اليسار أخرى .

أتسألنى : وماذا تكون الغاية من « فلسفة العلم » إذن ؟ إننى أجيبك بأن الغاية هنا هى نفسها الغاية عند كل محاولة للفهم والتوضيح ، فهى تزيد الإنسان تمكناً لما يعرفه ؛ وليس الفرق كبيراً بين أن أختلف مع زميلى فى « التفسير » الفلسفى لقوانين العلم ، وأن يختلف ناقد أدبى مع زميله فى « تفسير » مسرحية للحكيم ، أهى ترتكز على أزلية الزمن وأبديته أم لا ترتكز على شئ من ذلك ؟ . . . اختلاف ينشب بين النقاد فى مستواهم الفكرى ، دون أن يزيد العمل الأدبى بذلك الاختلاف سطراً أو ينقص سطراً :

إن سؤالنا الأساسى المطروح للبحث هو : إذا كان التمايز الاصطلاحى بين ما هو يمين وما هو يسار واضحاً فى مجال الاقتصاد والاجتماع ، فهل لهذا التمايز نفسه امتداد فى الفلسفة والعلم والأدب والفن ؟ ولقد بحثنا فى مجال الفلسفة فلم نجد حداً فاصلا ، وبحثنا فى مجال العلم ، فقضينا بادئ ذى بدء باستحالة أن يكون هنالك حد فاصل بين علم يمينى وعلم يسارى ، ورجحنا أن تكون التفرقة فى هذا المجال منصبة على ما يسمونه بفلسفة العلم ، لكننا رأينا أنه حتى على هذا الفرض ، فليس هو بالاختلاف الذى يقيم من الحياة العلمية نفسها شيئاً قاعداً ، أو يقعد منها شيئاً قائماً .

٤

هنالك أساس آخر يتخذه بعض الكاتبين للتفرقة بين يمين الفكر ويساره ، لكنه فى الحقيقة أوهى من أن نقف حياله موقفاً جاداً ، وذلك هو « علمية » التفكير ؛ فلئن كان « العلم » نفسه مشتركاً بين اليمين واليسار ، فان استخدام « النظرة العلمية » عند التفكير فى ميادين الاصلاح الاجتماعى وغيرها من جوانب الحياة العملية ، أمر يختص به – عند هؤلاء الكاتبين – أصحاب اليسار دون أصحاب اليمين ؛ وهو قول – فى رأينا – عجب من العجب ؛ فما هى أهم الصفات التى تجعل من نظرة الإنسان إلى شئون الحياة نظرة علمية ، لا نظرة تقوم على محض العاطفة والوجدان ؟ فى ظنى أنها صفات كثيرة ينبغى أن

تتوافر فى الفكرة لكى تكون « علمية » إلا أن أهمها — فيما له صلة بالحديث الراهن — هو « إمكان التطبيق » ، فالفكرة علمية إذا كانت تحمل فى صلبها طريقة تطبيقها وتحقيقها على أرض الواقع ، وهى حلم من الأحلام إذا لم يكن ذلك التطبيق والتحقيق ممكناً ؛ ولهذا كانت هذه «العلمية» هى محك التفرقة بين يسار ويسار ، لا بين يسار ويمين ، وذلك لأن الحلم الاشتراكى طالما راود قادة الفكر الانسانى منذ أقدم القدم، لكنه كان طوال القرون السالفة أقرب إلى « الحلم » يحلم به صاحبه حين يتمنى لبنى الإنسان حياة عادلة شريفة ، وقد اصطلح على تسمية هذه الأحلام بالطوباويات (يوتوبيا) التى معناها الحرف « بلاد لا وجود لها على أرض الواقع » ؛ فلما جاء اشتراكيو عصرنا الحاضر ، نفضوا أيديهم من أمثال هذه الأحلام التى إن جاءت تسلية لقارئها ، فهى لا تنفع الضعفاء والمعوزين كثيراً ولا قليلا ، وراح هؤلاء الاشتراكيون يفكرون على أساس « علمى » بجعل خطتهم المرسومة للمجتمع خطة قابلة للتحقيق والتطبيق ، وبهذه «العلمية » تميز اشتراكيو اليوم عن اشتراكيى الأمس ، لكنهم بهذه « العلمية » وحدها لم يتميزوا عن أعتى النظم الرأسمالية التى كانت قائمة مطبقة ، ومعنى قيامها فعلا وتطبيقها فعلا هو أنها كانت منبنية على أسس قابلة للتنفيذ ، أى أنها أسس « علمية » بهذا المعنى الذى نبسطه .

وألخص الفائت فى جملة واحدة قبل أن أستأنف المسير ؛ إننا حين نفرق بين يمين ويسار ، فاننا قد نصطلح على أن تكون هذه التفرقة قائمة على أساس الحياة الاقتصادية والاجتماعية من حيث مضمونها ، ولكننا ما زلنا نطرح السؤال : هل لهذه التفرقة امتداد فى نواحى الفكر الأخرى من فلسفة وعلم وأدب وفن ؟ وإذا كان ذلك كذلك فماذا يكون أساس التفرقة ؟

٥

أما الفن والأدب فلعلهما أن يكونا مجالا خصباً لاختلاف النظر بين يمين ويسار ، وذلك لأنه إذا كان العلم هو العلم بغض النظر عن أشخاص منتجيه ، فالعلاقة وثيقة فى الفن والأدب بين الآثار ومنتجيها ، فلم ينتج قصة « الأخوة كارامازوف » إلا دستويفسكى ، وقصة « الحرب والسلام » إلا تولستوى ، وقصيدة « الأرض اليباب » إلا إليوت ، و « الأناشيد » إلا إزراباوند ، وهكذا ؛ إن أستاذ الكيمياء فى جامعة القاهرة قد يصل إلى النتائج نفسها التى وصل إليها أستاذ الكيمياء فى جامعة لندن أو هارفارد أو موسكو ، لكن شخصاً واحداً فقط هو الذى أنتج أو سوف ينتج مسرحية « يا طالع الشجرة » وذلك هو توفيق الحكيم ؛ وإذا كانت الصلة وثيقة العرى إلى كل هذا الحد بين الفن والفنان ، وبين الأدب والأديب ، فان سؤالنا عن العلاقة بين اليمين واليسار فى الفن والأدب يزداد أهمية ، لأنه يجوز أن يصاغ على هذا النحو : إن الأديب أو الفنان ما دام شخصاً بعينه متفرداً متميزاً ، ثم ما دام هذا الشخص المعين لا بد أن يكون ذا نظرة معينة فى دنيا الاقتصاد والاجتماع ، تجعله اشتراكياً أو غير اشتراكى ، أى تجعله — بحسب الاصطلاح الجارى — من أهل اليسار أو من أهل اليمين ، فهل يتحتم بناء على ذلك أن يجئ أدبه أو فنه مصطنعاً بما يدل على وجهة نظره الاقتصادية والاجتماعية ؟ إن الأمر هنا مختلف عنه فى حالة العلم والعالم ، لأنك لا تستنتج شخصية العالم من علمه ، وأما فى الفن والأدب ، فالمفروض أن تكون ثمة رابطة بين صاحب الأثر وأثره بحيث نستطيع أن نستنتج شخصه من أثره .

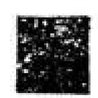
أحسب أن الطريق تتفتح أمامنا معالمه إذا نحن حللنا الفن والأدب إلى شكل ومضمون – كما قد اعتاد رجال النقد أن يحللوهما – لأننا لا نكاد نفصل بين الشكل الفني أو الأولى ومضمونه ، حتى ندرك على الفور ألا علاقة بين الشكل من جهة وكون الفنان والأديب يساري أو يميني في الاقتصاد والاجتماع من أخرى ؛ فللشاعر أن يختار أي القوالب شاء ، وللمسرحي أو القصاص أن يختار الطريقة التي يبني عليها مسرحيته أو قصته ، دون أن يكون لذلك أدنى علاقة بمذهبه في الاقتصاد والاجتماع ؛ وإذن يكون الفرق كله كامناً في المضمون الذي يسوقه الفنان أو الأديب في إنتاجه ؛ فالشاعر العمودي – مثلا – قد يكون اشتراكياً أو غير اشتراكي ، وكذلك الشاعر غير العمودي قد يكون هذا أو ذاك . بحسب ما نستشفه من ميوله ونزعاته في مضمون القصيدة ؛ وكذلك قل في القصة والمسرحية ؛ غير أن الفن التشكيلي هو الذي يحتاج إلى شيء من الروية قبل الوصول إلى حكم صحيح ؛ وذلك لأن المصور التجريدي أو التكعيبي أو ما يجري مجراه مع المدارس الحديثة الكثيرة ، يحاول إسقاط « الموضوع » ليصب اهتمامه كله على اللون والخط والتكوين ؛ كأنما قد أصبحت اللوحة على يديه محايدة حياداً تاماً بالنسبة إلى المذاهب الفكرية من سياسة واقتصاد واجتماع ؛ ومن ثم ينشأ السؤال : هل يجوز للفنان اليساري أن يحايد في لوحاته وتماثيله ؟ إنه إذا كان الجواب بالنفي (وليس من الضروري أن يكون) ، تحتم إذن على الفنان التشكيلي ألا يتبع هذه التيارات الفنية الكثيرة التي تلتقي كلها في تنحية « الموضوع » عن النشاط الفني ؛ ولعل هذا هو ما يميل برجال الفن في البلاد الاشتراكية إلى النفور من الفن التجريدي بكل أنواعه ، والتمسك بأن يكون التمثال أو اللوحة ذات « موضوع » يمكن تمييزه وإدراكه .

فاذا صح هذا ، انتهينا إلى ما يحدد معنى اليمين ومعنى اليسار في الفكر ، وفي الأدب والفن ، إذ جعلنا التفرقة منصبة على مذاهب الاقتصاد والاجتماع .

ثم على مضمون الأدب دون الشكل ، ثم على مضمون الفن التشكيلي وشكله معاً عند ما يطالبون الفنان بأن يحمل فنه رسالة في الاقتصاد والاجتماع ، وأما عند غيرهم ، فيجوز للفنان التشكيلي أن يكون يسارياً في اقتصاده واجتماعه ، دون أن يتأثر فنه بذلك لا شكلا ولا مضموناً ، وأما ما عدا ذلك من « علم » ، و« علمية » و « فلسفة » يجعل النشاط التحليلي مدارها ، فلست أراها مما يتغير بين يسار ويمين .

على أنني أتصور تشكيلات من الفكر كثيرة ، كلها جائز الحدوث ، فأتصور أن يكون الرجل اشتراكياً في نظرته الاقتصادية والاجتماعية ، فردانياً في أدبه وفنه ، مثالياً أو تجريبياً في فلسفته ، إذ ماذا يمنع أن يكون المواطن الواحد اشتراكياً في نظرته الأولى ، ثم يحدث أن يكون شاعراً ينظم القصيد – أو لا ينظمه – في الحياة والموت ، في الزوال والخلود ، في حياة الملائكة أو حياة الشياطين ؟ أو أن يكون المواطن اشتراكياً في نظرته الأولى ، ثم يحدث أن يكون مصوراً تجريدياً أو سيريالياً أو تكعيبياً أو ما شئت أن يكون ؟ هل هناك من تناقض في أن أصحو مع الناس مشاركاً إياهم في زراعة وصناعة ، وفي إنتاج وتوزيع ، ثم أنفرد وحدي في حلم أشطح به مع خيال مبدع خلاق ؟ . . . تشكيلات من الحياة الفكرية تجعلنا نتردد مرتين قبل أن نطلق الأحكام في الناس إطلاقاً لا حيطة فيه ولا تحفظ .

زكي نجيب محمود





فى الأدب

دكتور عبد العزيز الاهوانى

لقد عرفت الآداب قديماً وحديثاً شيئاً يشبه اليمين واليسار من ناحية التقسيم ، ولكنها استخدمت ألفاظاً مختلفة للدلالة على وجود نزعتين متعارضتين فى مجال الأدب لدى أبناء الجيل الواحد .

●

كان طبيعياً أن يشعر فريق من الأدباء أن من حقهم أو من واجبهم أن يخوضوا معركة السياسة وقد شملت كل شيء .

●

وما دمنا نستطيع أن نتحدث عن يمين ويسار فى السياسة والحياة العامة ، فكذلك يجوز أن نشير إلى اليمين واليسار بالمعنى نفسه فى الأدب.



اليمين واليسار اصطلاح سياسى ، اشتهر فى زمن الثورة الفرنسية الكبرى ، واتخذ دلالته من مقاعد النواب إلى اليمين واليسار من منصة الرياسة ، ثم صار علماً على المؤيدين للحكومة والمعارضين لها . ولما كان المفترض فى الحكومات أنها أميل إلى المحافظة منها إلى الثورة ، اقترن ذكر اليسار دائماً بمعنى القوى الجديدة التى تنزع إلى تغيير الأوضاع القائمة وتميل إلى الثورة وتريد التجديد ، استجابة للتطورات التى يخضع لها كل مجتمع إنسانى حى :

ذلك كله فى مجال السياسة وما يتصل بالسياسة عن قرب من مفاهيم اجتماعية واقتصادية . فكيف انتقل هذا المصطلح السياسى إلى ميدان الأدب ؟ وهل يخضع الأدب كما تخضع السياسة والاقتصاد لفكرة اليمين واليسار ؟

القدماء والمحدثون

لقد عرفت الآداب قديماً وحديثاً شيئاً يشبه اليمين واليسار من ناحية التقسيم ، ولكنها استخدمت ألفاظاً مختلفة للدلالة على وجود نزعتين متعارضتين فى مجال الأدب لدى أبناء الجيل الواحد .

فاذا رجعنا إلى الشعر العربى القديم وجدناه يؤثر لفظ (المحدثين) فيما يقابل (القدماء) يفرق بهما فى العصر العباسى الأول بين موقف الشعراء والنقاد الذين نظروا إلى الشعر الجاهلى والإسلامى على أنه القدوة والمثل الأعلى شكلا وأسلوباً وموضوعاً ، وبين خصومهم ممن أنكروا هذه الفضائل ، أو ممن رأوا على الأقل أن الفضائل مشتركة بين القديم والحديث ، وأن الإجادة ليست وقفاً على السلف دون الخلف . والمعركة مشهورة معروفة :

ومع أنها اتخذت القيم الأدبية موضوعاً لها ، فاننا نستطيع مع ذلك أن نلمح وراءها شيئاً يمكن إدخاله فى مجال السياسة . فالمحدثون ينتسب معظمهم إلى الجنس الفارسى ، وكانوا يضيقون برياسة العرب وزعامتهم ، ويرون فى أنفسهم وفى أبناء جنسهم من المواهب ما يرشحهم لهذه الرياسة ويجعلهم أولى بها لماضيهم الحضارى وعراقة الملك فى بلادهم . فهم ينتمون إلى الحركة التى عرفت باسم الشعوبية ، والتى يضيق أصحابها بالعرب المنتصرين ، ويغضون من شأنهم وينتقصون من ماضيهم الثقافى ومن أمجادهم التى يعتزون بها . وذلك موقف سياسى .

وكذلك يمكن أن نلمح وراء حركة المحدثين عاملا اجتماعيا له خطورته فى ذلك العصر ؛ هو قضية الصراع بين البداوة والحضارة . وهو الصراع الذى طال أمره فى الحياة العربية ، والذى ظل يلح على عقل ابن خلدون حتى انتهى إلى نظريته المشهورة فى السياسة وفى قيام الدول وسقوطها ، على أساس من هذا الصراع الدائم بين البدو والحضر ، فحركة المحدثين فى الشعر العربى لا تخلو من تعبير عن حياة المدينة وأخلاق سكانها وموقفهم من الحياة والأحياء . وحركة القدماء فى ذلك العصر امتداد للمثل البدوية والحياة القبلية ووحى الصحراء بما تنطوى عليه من قيم اجتماعية وحضارية .

ولعل هذه الوقفة القصيرة عند حركة أدبية ظهرت قبل ألف عام فى أدبنا العربى ، وما رأيناه

فيها من ارتباط بين الأدب والسياسة والاجتماع يهيئنا من الناحية الذهنية لأن نرى مبرراً أو وجهاً من حق حين يقسم بعض المعاصرين الحركات الأدبية وأصحابها إلى يمين ويسار ، وحين يستخدمون هذا المصطلح السياسى فى قضية يبدو لأول وهلة أنها منفصلة عن السياسة .

ولا شك فى أننا لو تتبعنا الإنتاج الأدبى والحركات الأدبية عند غير العرب وفى غير العصر العباسى لوجدنا هذا الارتباط بين الفكرة السياسية والاجتماعية وبين الأدب قائماً متصلا ، على اختلاف المسميات بين قدماء ومحدثين ، أو بين محافظين ومجددين ، أو بين رجعيين وتقدميين ، أو بين كلاسيكيين ورومانتيكيين ، هذا مع استبعادنا ما يعتبر من الأدب سياسة خالصة ، وهو أدب الدعاية المباشرة للمذهب السياسى .

* * *

على أن المسألة ليست من البساطة حين نتكلم عن اليمين واليسار فى عالم الأدب بهذا الحد الذى يكفى أن نثبت فيه قيام الارتباط بين السياسة والاجتماع من جانب ،وبين الإنتاج الأدبى الخالص من جانب آخر . فتلك مسألة أوضح من أن يتجادل حولها المتجادلون ، وإنما الجدال حول مدى هذا الارتباط وأثره فى الحكم على قيمة الإنتاج الأدبى . فاذا وافقنا مبدئياً على أن نصطنع هذا المصطلح فما هى المقاييس التى ندخل بمقتضاها جانباً من الأدب تحت لفظ اليمين وجانباً آخر تحت لفظ اليسار ؟ وهل يقبل الإنتاج الأدبى كله أن يوزع تحت هذين اللفظين وحدهما ؟ ثم إذا صح التوزيع فهل ينبنى على ذلك حكم مطرد على قيمة الأدب من حيث هو أدب ؟



السياسة والأدب

ونعود إلى القضية الأولى ، وهى انتقال المصطلح السياسى إلى ميدان الأدب ، وما يدل عليه فى ذلك من ارتباط بين السياسة والأدب فى أذهان القائلين به ؟

إن استعراض الصلة بين الأدب والسياسة ليثبت أن هذه الصلة تزداد توثقاً وإحكاماً كلما انحدرنا من عصر النهضة الأوربية إلى العصر الحاضر . ويرجع ذلك لأسباب لا يعسر علينا أن نتبينها واضحة حين نردد النظر بين مفهوم السياسة ومفهوم الأدب لدى الناس فى القرون الوسطى ولديهم فى العصر الحاضر. وما أصاب المفهومين جميعاً من تطور كبير ؟

إن السياسة فى العصر الحاضر لم تعد حرفة يشتغل بها الحكام ووزراؤهم ،ويعتبرونها من اختصاصهم وحدهم دون سائر الناس كما كان الأمر فى القرون الوسطى . إن الدولة فى تلك العصور كانت تكاد تقتصر مهمتها على أمرين اثنين هما الأمن فى الداخل والحرب فى الخارج ، وأداة الأمرين: الشرطة والجيش ، يخضعان خضوعاًمباشراً للحاكم. أما ماعدا

ذلك من أمور اقتصادية واجتماعية وثقافية وسائر ما يدخل تحت مفهوم الدولة الحديثة فلم يكن من مفاهيم السياسة ولا من مهمات الدولة . وإنما ترك ذلك للناس أنفسهم فى حدود (ما جرى به العمل) حسب اصطلاح الفقهاء ، أى فى حدود العادات والعرف ، ثم فى حدود التشريع الدينى الذى يفترض فيه الوفاء بكل ما يجد من نوازل ومسائل . وغاية الجهد لدى القائمين بأمر التشريع الدينى هو الاجتهاد فى تفسيره واستخراج الفروع من أصوله الثابتة التى لا يجوز عليها تبديل أو تغيير أو مراجعة .

فلما تغيرت تلك الأوضاع فى العصور الحديثة تغير تبعاً لذلك مفهوم السياسة ومفهوم الدولة معا، فأصبح الاشتغال بالسياسة حقا يمارسه المواطنون جميعا ، لأن الدولة أصبح يفترض فيها أنها ممثلة لإرادة هؤلاء المواطنين ومطالبة بمهام تمس حياتهم من جميع جوانبها ، ولا تقتصر على الأمن والحرب فقط ، بل إن الحرب نفسها وقد تحولت من عمل الجنود المحترفين إلى تعبئة الشعوب كاملة ، أصبحت من أخص أمور السياسة وأوثقها صلة بحقوق الشعوب . وكذلك الشأن فى الأمن الداخلى .

والسياسة بهذا المعنى الجديد أصبحت أقرب لأن تكون موقفاً من الحياة وفلسفة فى الوجود وحكماً على الإنسانية كلها . فاذا نظرنا إلى المذاهب السياسية التى ظهرت على مسرح الحياة العامة فى القرن الماضى وفى هذا القرن، وكان لها آثارها البعيدة ونتائجها الكبرى كالديمقراطية الغربية ممثلة فى الليبرالية والحياة البرلمانية ، والاشتراكية ممثلة فى التفسير المادى للتاريخ ، والفوضوية فى أسسها الفلسفية حول طبيعة الاجتماع الإنسانى ، والفاشستية وموقفها من نظرية الامتياز العنصرى ، وما تنقسم إليه هذه المذاهب الكبرى من فرق وجماعات ، وجدنا أنفسنا أمام فلسفات مختلفة فى الحياة لا أمام آراء جزئية فى السياسة بمعناها الكلاسيكى . إنها مذاهب تمتزج فيها السياسة بالاقتصاد والاجتماع وبالفكر والعلم والأدب والفن . إنها تقوم فى العصر الحاضر بالدور الذى كانت تقوم به الأديان فى العصور القديمة حين يتصل الأمر بطبيعة الإنسان وصلته بالوجود ونشأته وتطوره وأهدافه وغاياته .

وبتغير مفهوم السياسة والدولة واتساع مدلول ذلك اتساعاً لا نظير له فى العصور القديمة ، كان طبيعياً أن تدخل فى نطاق السياسة بهذا المعنى جماعات كانت فى معزل عن السياسة قديماً ، أو كانت تعتقد أن عملها لا شأن له بالسياسة والسياسيين ، وكان طبيعيا أن يشعر فريق من الأدباء أن من حقهم أو من واجبهم أن يخوضوا معركة السياسة ، وقد شملت كل شيء ، متخذة صورة الصراع بين الشعوب والحكام لإقرار المعنى الجديد للسياسة والدولة ، ثم صورة الصراع بين القوميات ثم بين الطبقات ثم بين كتلتين عالميتين تمثل كل منهما موقفاً شامل الدلالة متسع المعنى .



وهذا التطور فى مفهوم السياسة لا يفهم أثره فى مجال الأدب إلا إذا رصدنا تطوراً مماثلا أو قريباً منه أصاب مفهوم الأدب نفسه ، فأصبح الأدباء أكثر

استعدادا لأن يتقبلوا فى يسر وسهولة أن لهم دوراً حيوياً فى مجال السياسة ، وأنهم أولى الناس بأن يقفوا فى الصفوف الأولى وأن لهم مكانا ممتازاً فى الكفاح السياسى بهذا المعنى الواسع .

ولا بد هنا أيضاً من ترديد النظر بين القديم والحديث ليتضح الأمر كما اتضح فى السياسة ؛ لقد اختلفت نظرة الأدباء إلى الرسالة التى يضطلعون بأدائها ، وإلى الدور الذى يقوم به إنتاجهم الأدبى فى الحياة . اختلفوا فى ذلك عن أسلافهم القدماء اختلافاً كبيراً ربما لا يتضح من النظرة الأولى ، ولكنه قائم بغير شك . وربما ازداد اتضاحاً إذا عدلنا مؤقتاً عن الأدب إلى فن آخر من الأسرة نفسها ، هو الموسيقى . إن الذين يكتبون تاريخ الموسيقى ويتحدثون عن حياة الموسيقيين، يلمحون بسهولة أن رجال الموسيقى قديماً كانوا ينظرون إلى الدور الذى يقوم به فنهم فى المجتمع على أنه دور الترفيه والتسلية ، على حين أن المحدثين منهم فى العصور القريبة ينكرون ذلك انكاراً ويرفضونه رفضاً ، ويترفعون عن أن تكون مهمتهم تسلية الجماهير أو تزيين القصور أو إرضاء نزوات السادة ، حقاً إن العصور القديمة عرفت الموسيقى الدينية فى المعابد والكنائس ، ومنحت الجماهير تلك الموسيقى ما تستحق من توقير وإكبار . ولكن تلك الموسيقى مع ذلك كانت تعيش تحت كنف الدين ورعاية رجاله ، وكانت تعتبر فناً مساعداً أو تابعاً :

إن الموسيقى الحديث يرى أنه بفنه يعبر عن موقفه من الحياة . ويعبر عن سر الوجود الانسانى . وأنه يضطلع برسالة مهيبة خطيرة فى حياة المجتمع والبشرية.

ولو تتبعنا هذه النظرة نفسها فى أسرة الفنون كلها لوجدناها مطردة ، ولوجدنا هذا التحول شاملا اتخذ مظاهر واضحة ، فاختفت موضوعات كانت موجودة من قبل ، وظهرت أخرى ، وضمرت جوانب واتسعت جوانب . وأصبح الفنان لا يلتمس الحماية من طبقة حاكمة أو جماعة غنية ، وإنما اتجه إلى الجمهور الكبير أو إلى من يمثلون هذا الجمهور الكبير ، وإن كانوا قلة ، على أساس آخر هو رهافة الذوق ودقة الإحساس والامتياز الثقافى ، باعتبار أن رسالته هى ما ذكرناه من أنها رأى فى الحياة وموقف منها وبحث عن الحقيقة وسعى للظفر بها . والأديب من أسرة الفنون أقرب أبنائها استجابة لهذا الشعور ، لأنه يستخدم فى التعبير عن نفسه وتصوير ما حوله وإعلان رأيه أداة اللغة ، وهى أداة ليس فيها التجريد الموسيقى وهى أقرب من أداة التلوين والتشكيل إلى أن يفرق فيها بين الشكل والمضمون . وهذه التفرقة تمكن من النظر إلى مضمون الأدب مستقلا أو شبه مستقل عن صياغته أو شكله ، وتتيح بذلك الحكم على هذا المضمون بمقاييس تشبه تلك التى يحكم بها على التفكير السياسى بالمعنى الواسع الذى ذكرناه ، وما ينتهى إليه هذا الحكم من ذكر لليمين واليسار :

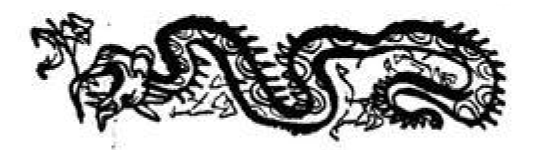
على أن التفرقة بين الأدب وسائر الفنون ليس بمقصود هنا ، وإنما المقصود هو أن الأديب فى العصر الحاضر

حين نزع عن نفسه فكرة التسلية والترفيه ، وجعل لانتاجه رسالة ودوراً إيجابياً فى الكشف عن النفس الانسانية ، والنفاذ إلى أسرارها وأغوارها البعيدة ، وحين جعل مهمته تعميق الشعور بالحياة ، والتفطن إلى ما هو خفى من العواطف والمشاعر ،

وإبراز ذلك إبرازاً يحيل الشئ المألوف إلى جدة وطرافة وحيوية ، وذلك كله من شأنه أن يزيد الإنسان معرفة بنفسه وإدراكاً للحياة من حوله ،

ويفتح قلبه على دنيا الناس الذين يعيش معهم ويقيم التعاطف بينه وبينهم ، بل وربما جاز لنا هنا أن نضيف : ويفتح أمام الإنسانية آفاقاً جديدة من الرقى والتقدم . نقول ما دام الأديب يرى أن تلك هى مهمته وأنها رسالة فنه فقد أقحم نفسه ولا بد فى مجال واسع، هو مجال السياسة بالمعنى الذى بيناه ، وقد أصبح ملتزماً بمعنى من المعانى أراد لنفسه هذا الالتزام أو لم يرده ، تنبه له أو لم يتنبه. إن الوضع لم يعد على شكل دائرتين منفصلتين واحدة للسياسة أو الحياة العامة وأخرى للأدب أو الفن ، بل أصبح أشبه بدائرتين متداخلتين إن لم نقل متراكبتين . وما دمنا نستطيع أن نتحدث عن يمين ويسار فى السياسة والحياة العامة ، فكذلك يجوز أن نشير إلى اليمين واليسار بالمعنى نفسه فى الأدب. ولا عبرة باختلاف الأشكال والأساليب والمستويات، فاذا كانت السياسة تعبيراً عن الظاهر ، فليس ما يمنع أن يقابلها الأدب فيكون تعبيراً عن الباطن ، أو كانت السياسة توجيهاً مباشراً، كان الأدب رمزاً وإيحاء ، أو عنيت السياسة بالأحداث اليومية، فعنى الأدب بما وراء الحدث اليومى من دلالات .

وإن فكرة الظاهر والباطن، أو التوجيه والإيحاء : أو الحدث المتغير والأصل الباقى الدائم، هى فى نظرنا محك الخلاف ونقطة الجدل . أو هى بعبارة أدق سبب النفور الذى يشعر به بعض الأدباء الأصلاء حين يربط بين عملهم وبين العمل السياسى ، لأنهم يتوهمون أن هذا الربط يفسد عليهم ما طمحون إليه بعملهم من خلود ، ويتصورون أنه يرد رسالتهم الكبرى نحو الإنسانية كلها على اختلاف عصورها إلى رسالة موقوتة بعصر واحد أو بجيل واحد أو بفريق من جيل . ومن هنا كان إنكارهم لفكرة اليمين والشمال لما توحى به أحياناً من فكرة المصلحة القريبة أو النفع الوقتى أو السطحية والخطابية التى ارتبطت بالسياسة ، ولما توحى به أحياناً أخرى من سخرة أو تسخير للأدباء تسخيراً يصدر عن حزب أو حكومة أو هيئة ، وما يصحب ذلك من تسلط



الصين بين كونفوشيوس وماركس :

عدة مؤلفات صدرت حديثاً تعالج هذا الموضوع الحيوى الحساس ، ففى المجلد الأول يعالج المؤلف « مشكلة الاستمرار الثقافى » وفى المجلد الثانى ينتقل المؤلف إلى « مشكلة انهيار الملكيات» وينهى الكاتب مؤلفه فى المجلد الثالث «بمشكلة الأهمية والتالى التاريخى » . وبنشر الجزئين الثانى والثالث وإعادة طباعة ونشر الجزء الأول تكون الأجزاء الثلاثة من هذا العمل الهام فى متناول القارئ. ولقد أوضح المؤلف البروفسور ليفنسن فى مقدمة الجزء الثانى أن مؤلفه لا يتعرض لفترات متتالية من تاريخ الصين ، بقدر ما يهتم بوجهات نظر مختلفة للأزمات المستمرة التى نشأت من انهيار المجتمع التقليدى تحت تأثير التدخل الغربى والأفكار الغربية والأساليب الغربية . ويستعرض الجزء الأول الذى نشر عام ١٩٥٨ التغيير الفكرى العميق الذى صبغ العقد الأخير من القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين ، ففى خلال تلك الحقبة أقلع الصينيون عن اعتبار بلادهم مملكة عالمية تمتد لتشمل كل العالم المتحضر ، وآمنوا بأنها إحدى الوحدات السياسية بين الأمم الأخرى التى لم يقيموها أو يصنعوها .

ويعالج الجزء الثانى الذى نشر عام ١٩٦٣ وجهات النظر الشرعية والقانونية لهذا التحول الذى يتمثل فى اختفاء الملكيات وهى الصورة التجسيمية السياسية الممكنة للأفكار الكونفوشيوسية ، وذلك كنتيجة لاندحار هيبة وحماس هذه الأفكار .

وأخيراً فى الجزء الثالث يسعى لتقدير وتحليل الخطين المختلفين لمعالجة الموضوع فى الجزءين السابقين خاصة من وجهة النظر المطروقة الآن فى الصين الشعبية .

وإرهاب، وما ينجم عنه من نفاق وادعاء وتصنع لا يستقيم معه ما ينبغى من حرية وانطلاق وصدق، وهى مخاوف لها بغير شك ما يبررها فى عالم السياسة والأدب فى كل زمان ومكان.

فاذا صححت الفكرة عن السياسة. وفهمت بالمعنى الذى أشرنا إليه قبلا من أنها أصبحت فى العصر الحاضر موقفاً من الحياة وحكماً على ماضى الإنسانية وحاضرها ومستقبلها، وإذا صححت فكرة الأدب، وفهم مجرداً عن الأغراض المتصلة بالتسلية والترفية، وأنه فى جوهره كشف باطنى ورؤيا جديدة وتعمق فى الطبيعة الإنسانية. إذا حدث ذلك كان من الحق أن نذكر فى الأدب والسياسة معاً يميناً ويساراً دون أن نظلم الأدب أو نظلم السياسة.

أهل اليمين وأهل اليسار

ولنا بعد ذلك أن نسأل على أى أساس يصنف الأدباء فيجعل فريق منهم من أهل اليمين وآخرون من أهل اليسار وتحت هذا السؤال تفصيلات كثيرة وتفريعات لا تنتهى، وأحكام لا تعتمد على التحديد، القاطع المتفق عليه، بل للنسبية فيها دور كبير: ولكن أترانا لو انتقلنا بالسؤال من الأدب إلى شخص الأديب، وصنفنا الناس فى فريقين رجعى وتقدمى، ثم تساءلنا عن شخص ما أهو رجعى أم تقدمى هل نجد السؤال جواباً؟ إن وجد السؤال جواباً فمقياس اليمين واليسار بالقياس إلى الأدب كمقياس الرجعى إلى التقدمى بالقياس إلى الأشخاص الذين نعايشهم ونعاشرهم. وأقصى الرجعية أن يرى الشخص الحاضر أسوأ من الماضى والمستقبل أسوأ من الحاضر ونقيض ذلك التقدمى، وبين الطرفين أوساط.

بقيت مسألة أخرى هى أن الأدب فن له تراثه وقيمه الجمالية ومعاييره الفنية، ولا بد من شروط وخصائص يشتمل عليها الإنتاج الأدبى لكى يدخل فى عالم الأدب، وليكون جديراً بالانتماء إلى أسرة الفنون. فاذا لم تتوفر له هذه الشروط لم يكن أدباً ولم يشفع له أن يكون يساراً أو يميناً.

عبد العزيز الأهوانى

وبين الأجزاء الثلاث يظهر الجزء الثانى أقل حبكة، وبالرغم من سعة حيلة البروفسور ليفنسن فى تحليل أفكاره فقد بدا غير متمكن فى معالجة نظم الحكم الشرعية والحقائق الاجتماعية والاقتصادية التى بنيت عليها هذه النظم، وهو محق فى اقتراح امتصاص الفوارق الاجتماعية عن طريق خلط الطبقات المختلفة، بين الأرستقراطيين وبين الطبقة العاملة التى لا تملك من الحقوق الاجتماعية سوى ما أخذته من الملكية.

والتحليل هنا يعانى من افتقاره المحاولة الجادة لتلخيص طبيعة وتكوين المجتمع الصينى، وخلاف هذا فانه من المستحيل أن تتفهم غرابة البيروقراطية الصينية.

وبالرغم من هذه التحفظات فان هناك الكثير مما يمكن أن يجمع من الجزء الثانى، ولكن الأول والثالث أكثر ابتكاراً وأكثر تأثيراً. الأول يعطى الشرح الكلاسيكى للانتقال من الثقافية إلى الوطنية فى الصين — ومن الاهتمام بصيانة الطرق الكونفوشيوسية إلى الاهتمام بنجاة الوطنية.

والجزء الثالث أكثر عمقاً وأسرع تفهماً. ولم تقم دولة كبرى فى التاريخ باستكشاف وتحليل مقوماتها كما فعلت صين الكونفوشيوسية أيام ازدهارها، ولم يكن هذا بوصفها أكثر الدول تحضراً ولكنه لكونها الدولة المتحضرة الوحيدة فى العالم.





اليمين واليسار فى السياسة والاقتصاد

لعل أكبر سمة من سمات العصر ، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، المعركة الدائرة فى عنف تارة وفى صمت تارة أخرى ، وفى مختلف المجالات من فكرية واقتصادية وسياسية ، وكذلك فى المستويات المحلية أو الإقليمية أو العالمية ، بين أيديولوجيتين رئيسيتين تبسط كل منهما سلطانها – المباشر أو غير المباشر – على رقعة شاسعة تضم مئات الملايين من البشر ، إحداهما تدافع عن مراكزها ومناهجها فى الحياة وتعلن أنها المسئولة عما حققت البشرية من تقدم وأنها ستظل تؤدى رسالتها أو يجب أن يكون الأمر كذلك ، فتهاجمها الأخرى بأنها استنفدت أغراضها ويجب أن تخلى مكانها لمن هى أقدر على مواصلة التقدم فى إطار من الكفاية والعدل الاجتماعى. والأولى هى ما اصطلح على تسميته بأنه « معسكر اليمين » أما الآخر فهو « معسكر اليسار » ، بغض النظر عما فى داخل كل من المعسكرين من تفاوت فى التطبيق أو فى درجة هذا التطبيق . وليس يعنينا فى هذا التحليل عناصر الخلاف بين المعسكرين اليمينى واليسارى ، فهذا بحث آخر وإن كانت حقيقة هذا الخلاف أو قل التعارض ، واضحة للأنظار وماثلة أمام الأعين . ولكن الذى يعنينا هنا هو أن فى داخل كل منهما خلافات وأزمات، وإن كانت تنصب على التطبيق ، إلا أنها فى الوقت نفسه تتناول طائفة من الأسس الجوهرية التى تقوم عليها كل من الأيديولوجيتين المتعارضتين ، وهى خلافات وأزمات يمكن أن تعزى إلى أكثر من سبب :

– فهى وليدة المراجعة الذاتية لإزالة المتناقضات ، والتخلص من العقبات .

● الأزمة الرئيسية التى يعانيها معسكر اليمين، هى أزمة ثقة فى إمكانية النظام الرأسمالى أن يحقق العدل الاجتماعى لجماهير الشعب بصفتها الكلية ، والثقة هى الأساس الذى يقوم عليه الصرح الاجتماعى .

● وفى معسكر اليسار نجد أنفسنا أمام توترات وخلافات بل وانقسامات يدور الكثير منها حول القضايا العقائدية ، وإن لم تنجح تماماً فى إخفاء ما قد يكون تحتها من حقائق تتصل بالمصالح الذاتية .

● ولكن الدول الاشتراكية غير الماركسية ، عن طريق إيمانها بعدم حتمية الحرب ، تراها تقف موقفاً حيادياً إيجابياً ، وتطالب باستبعاد التسلح النووى ، بل وتدعو إلى نزع السلاح بوجه عام .

دكتور راشد البراوى

– ولأن الصراع – أى صراع – يتطلب من المشتركين فيه أن يعيدا النظر فى بعض ما يأخذون به من مفاهيم، وفى بعض ما يعمدون إليه من أساليب، كما تتطلبه المراحل المتعاقبة التى يسير فيها هذا الصراع .

– ولأن ظروف العصر ، وبخاصة الثورة التكنولوجية، التى امتدت إلى كل ناحية وكانت أبلغ خطراً وتهديداً فى ناحية الدمار والتدمير – هذه الظروف لابد أن تفرض مطالب جديدة يتعين على كل إيديولوجية أن تواجهها .

– وأخيراً – وليس آخراً – فالايديولوجية كائن عضوى ، يتعرض للتحولات التى تفرضها الضرورات البيولوجية والبيئية ، وإلا كان مصيرها الجمود ، والركود فالفناء ، بل إن نفس المنطق الديالكتى يشير إلى مثل هذا الاتجاه .

أزمة الثقة

إن جوهر الرأسمالية كما تبلورت مفاهيمها ووضحت معالمها فى القرن التاسع عشر ، قائم على عناصر رئيسية: هى حرية ممارسة مختلف أنواع النشاط الاقتصادى ، ووجود سوق حرة هى العامل المنظم للاقتصاد والكفيل باعادته إلى التوازن إذا ما اعتراه اضطراب واختلال ، وهذه الحرية سواء فى النشاط أو السوق ، تفترض قيام المنافسة ، وعلى أساس هذه العناصر الرئيسية قامت المجتمعات فى أوربا والولايات المتحدة وكندا ، وانتقلت هذه العناصر لتطبق بدرجات متفاوتة فى بلاد أو أقاليم أخرى فى بقية قارات العالم ، بحيث كان يمكن القول إن نظام المشروع الحر أو النظام الرأسمالى بعبارة أخرى ، كان هو المطبق فى العالم بوجه عام .

فاذا ما استعرضنا الوضع الحالى ، وباستثناء الرقعة التى تسيطر عليها الأيديولوجية الماركسية عموماً تراءت لنا صورة أخرى تلفت النظر . ففى أوروبا الغربية حيث سبق أن غرست البذرة الرأسمالية ، ونمت ، وترعرعت ، وأثمرت ، أخذت هذه السيطرة الماضية تضعف ، أو قل فتحت فى جبهتها ثغرات عدة تتفاوت فى اتساعها وعمقها ، ففى بريطانيا وفرنسا مثلا بدأ الأخذ ببعض مظاهر الايديولوجية الاشتراكية بتأميم بعض المرافق والخدمات ذات الطابع الاقتصادى ، وبتوسيع نطاق إشراف الدولة على الاقتصاد وتدخلها عن طريق التشريعات الاقتصادية والاجتماعية ، وبالأخذ بنظام التخطيط الجزئى أو العام مع الابقاء على مفهوم الملكية الخاصة . وكل هذه الإجراءات إنما تستهدف تحقيق الكفاية فى ميدان الإنتاج ، كسبيل لتـــوفير المزيد من العدل لجماهير الشعوب ككل . ومن هنا بدأت دول المعسكر اليمينى تتحدث عن الاقتصاد المختلط تارة ، وعن دولة الرفاهية كما يقول البريطانيون تارة أخرى ، وعن المجتمع العظيم الذى يراد تحقيقه فى الولايات المتحدة تارة ثالثة . بل وكثر الحديث عما يقال له « رأسمالية الدولة » كبديل عن الرأسمالية بمعناها القديم ، أو على الماركسية وسواها من النظم الجماعية والشمولية .

وإذا ما انتقلنا إلى البلاد التى ظهرت حديثاً فى قارتى آسيا وأفريقيا وكانت من قبل أجزاء داخلة فى نطاق الرأسمالى بحكم النظام الاستعمارى ، تراءت لنا صورة أخرى ؛ فهذه البلاد تواجهها مشكلة ضخمة هى العمل على الخروج سريعاً من دائرة التخلف الذى فرض عليها . وكان المتوقع — أو على الأقل ما توقعه من كانوا يسيطرون على مواردها ومصائرها — أنها سوف تأخذ بنظامهم الذى ارتفع بهم إلى مستويات عليا من المعيشة والتقدم ، ولكنها بوجه عام ، وإن اعترف العدد الكثير منها بنظام الحرية الاقتصادية ، إلا أنها حرية مقيدة فى ناحية أو أخرى :

— فهى تتدخل فى هذه الحرية بالمشاركة أو بالتشريع .

— بل وأهم من هذا فهى تقتلع جذور الماضى المتوارث عن العصر الرأسمالى ، بتضييق الخناق على ما كان قائما فيها من مصالح رأسمالية ، أو بخنق هذه المصالح كلية .

وفى أمريكا حملة علمية أحيانا ، ودعائية تحاول الاستناد إلى العلم أحيانا أخرى ، مؤداها أن الرأسمالية بمفهومها القديم لم يعد لها وجود . فاذا كانت تلك الرأسمالية قوامها الملكية والاحتكار مثلا ، امتيازاً لقلة تضيق مساحتها بالتدريج ، مما يؤدى بالتالى إلى نمو بروليتاريا تتسع قاعدتها بالتدريج — هذه الرأسمالية لم يعد لها وجود . فالمجتمع يحد من سيطرة الاحتكارات ويقاومها . والملكية ليست مقصورة على القلة ، وإنما هى ملكية المشروعات موزعة توزيعاً كبيراً على الملايين الكثيرة من أعضاء الطبقتين الوسطى والعاملة . والبروليتاريا بالمعنى الأوربى شئ غريب عن المشهد الأمريكى ، بدليل ضعف الحركات اليسارية أو انتفاء التهديد الجاد من جانبها . ومستوى المعيشة يعتبر أعلى مستوى من نوعه فى العالم ، وهو يسير فى طريق الارتفاع كلما عظم استخدام التكنولوجيا . وحتى إذا نوه النقاد بما سبق أن تحدث به رؤساء من أمثال روزفلت عن دهشتهم من أنه وسط هذا الرخاء يعيش ربع الشعب الأمريكى دون مستوى المعيشة اللائق ، كان الرد أن أغلبية هذا الربع هى من الزنوج ومن الأقليات العنصرية أو السلالية الحديثة الوفادة ، وأن هذه الظاهرة آخذة فى الزوال تدريجياً . ومجمل القول أن الرأسماليـــة الأمريكية — على حد دفاع المدافعين — هى رأسمالية شعبية .

هـــذه الظاهرات الجديدة ، والأســاليب الجديدة والمصطلحات والتعبيرات الجديدة ، إن دلت على شئ فى معسكر اليمين ، فانما تدل على أمر بالغ الأهمية ، ذلك هو ضعف الثقة .

فالأزمة الرئيسية التى يعانيها هذا المعسكر ، هى أزمة ثقة فى امكانيـــة النظام الرأسمالى أن يحقق العـــدل الاجتماعى لجماهير الشعوب بصفتها الكلية . والمعروف أن الثقة هى الأساس المتين الذى يقوم عليه الصرح الاجتماعى ، والقوة الدافعة على ارتفاعه وازدياد ثباته.



هل من استعمار جديد ؟

أشرنا إلى ما حدث فى البلاد الجديدة — وبخاصة فى العالم الأفرو - آسيوى — من انهيار الاستعمار فى — صورته الممثلة فى السيطرة السياسية المباشرة ، ومن العمل على تقويض هذا الاستعمار فى صورته الممثلة فى السيطرة الاقتصادية من جانب المصالح المتعددة ، وحين نعود إلى النظرية الماركسية مثلا نراها تحدثنا أن الاستعمار يمثل أعلى مراحل الرأسمالية ، وأنه مرحلة تتميز بطفيلية الرأسمالية ، وأن زواله لا بد أن يقوض إحدى الدعامات القوية التى تستند إليها . وطبيعى أن تحاول الدول المتقدمة صناعياً أن تحافظ على مراكزها الاقتصادية القديمة ، أو أن تظفر بمراكز جديدة ، ومن هنا تعمد إلى تقديم المعونات ومنح القروض ، وإلى نيل التسهيلات أمام رءوس الأموال الخاصة وهى تقبل — أو بدأت تقبل — نوعاً من الرقابة على مصالحها ، بل والمشاركة المحلية مع هذه المصالح : جديدة كانت أم قديمة . لكن هذا التحول الجديد فى سياسة معسكر اليمين وأساليبه ، سرعان ما تعرض للشك فى بواعثه وأهدافه وأبعاده ،

ومن هنا الاصطلاح الجديد الذى أطلق عليه وهو «الاستعمار الجديد Neo-Colonialism» وخلاصة الفكرة أن الرأسمالية إذ فقدت مواقعها القديمة تحت ضغط المد الثورى القومى ، أصبحت تشعر بالخطر البالغ يهددها من ناحية مناطق شاسعة بالعالم ، غنية بمواردها الطبيعية والمادية والبشرية ، وبامكانياتها الحالية والمستقبلة ، ومن هنا جاء التحول فى الأسلوب.

فالذين يتحدثون عن هذا الاستعمار الجديد يصفونه كما فعل الرئيس نكروما بأنه « أعلى مراحـــل الامبريالية » فى كتاب أخير له يحمل هذا العنوان ذاته ، ويقولون إنه محاولة من جانب اليمين للخروج من الورطة التى وقع فيها ، أو للخلاص من أعنف أزمة يواجهها . وبعبارة أخرى إنه يمثل أزمة أخرى من سلسلة الأزمات التى تعرض لها النظام الرأسمالى وخاصة فى السنوات الأخيرة ، نتيجة النجاح الذى أحرزته بدرجات متفاوتة ، الثورات القوميـــة والاجتماعية . هذه الأزمة تتصل كذلك بسابقتها التى أشرنا إليها ، ألا وهى أزمة الثقة ولكن على صعيد العلاقات مع البلاد الأخرى . فهذه البلاد الأخرى لا تشك فى إمكانية خروجها عن دائرة التخلف باتباع أسلوب الحرية الاقتصادية بمعناها الواسع فحسب ، بل وتشك أيضاً فى أن النظام الرأسمالى يريد العودة إليها من الباب الخلفى ليستعيد سيطرة سابقة ولكن فى ثوب جديد . وما من شك أن هذه الأزمة

لها خطورتها البـــالغة على ضوء الصدام بين الايديولوجيات ، ولأن الايديولوجية المضادة لابد وأن تركز عليه فى سبيل إضعاف خصمها وبالتالى من أجل القضاء عليه فى الأجل الطويل .

ويضاعف من حدة الشك ما بين الدول الرئيسية والغنية بالمعسكر اليمينى والدول المتخلفة أو الآخذه بأسباب النمو ، من اتفاقيات لها جوانبها العسكرية والسياسية فى حالات عدة ، مما يوحى بقيام نوع من التبعية ، الأمر الذى يفسر ما تتعرض له هـــذه

العلاقات من فتور مرة وتوتر مرة ثانية : هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فالمعروف عن أغلبية بلاد آسيا وأفريقية وأمريكا اللاتينية أن نشاطها الاقتصادى الرئيسى يتمثل فى إنتاج المواد الأولية من نباتية ومعدنية ، يصدر الشطر الأكبر منها على هيئة الخام (الكاكاو ، زيوت النخيل ، البن ، القطن ، الحديد ، المنجنيز ، النحاس .. الخ) . ولكن الظاهرة الواضحة أن هذه المنتجات إنما تحدد أسعارها الدول الصناعية الكبرى وكلها — باستثناء الاتحاد السوفييتى — تندرج فى داخل معسكر اليمين ، ومعنى



هذا أن الأخير يتحكم فى حاضر التنمية ومستقبلها فى الأقاليم الأقل منه نمواً ، مما يترتب عليه خلاف مستحكم تجلى بشكل ظاهر فى مؤتمر التجارة الذى عقد بمدينة جنيف منذ عهد قريب :

تياران متعارضان

ومن الأزمات الأخرى التى يعانيها معسكر اليمين أزمتان كبيرتان : أولاهما العلاقات التى يجب أن تسود بينه وبين بلاد العالم الشيوعى ، والأخرى العلاقات التى ينبغى أن تسود فى داخله هو نفسه .

ففيما يتعلق بالأولى نلاحظ وجود تيارين أساسيين من التفكير السياسى ، أحدهما يعتقد فى قرارة نفسه أن المعسكر اليسارى — أو الشيوعى على وجه التخصيص — هدفه الأول والأخير هو القضاء على الأيديولوجية المضادة ، وأن ما يقال له التعايش السلمى ما هو إلا خدعة يراد به التهدئة من جهة ، كما أنه خدعة من جهة أخرى تتيح فسحة من الزمن يتقوى خلالها هذا المعسكر إلى الحد الذى يجعله واثقاً — أو قريباً من الوثوق — من الانتصار النهائى والحتمى طبقاً لما تؤمن به فلسفته فى تطور التاريخ والمجتمع . والذين تسير سفينتهم مع هذا التيار الأول يستشهدون بأدلة يرونها مقنعة — على الأقل بالنسبة إليهم — منها التقدم التكنولوجى الذى يحرزه الاتحاد السوفييتى سواء فى إنتاج أسلحة القتال الشامل أو فى أبحاث الفضاء ، وزحف دول المعسكر الشيوعى على البلاد الإفريقية الأسيوية ، بل وفى أمريكا اللاتينية فى منافسة مريرة للدول الرأسمالية ، وتشجيعه للحركات القومية والثورات الاجتماعية ، والتوترات التى تصل إلى حد الصراع المسلح فى مناطق كثيرة من العالم كما حدث فى كوريا عام ١٩٥٠ ، ثم حادثة الصواريخ السوفييتية فى كوبا عام ١٩٦٢ ، والحرب الناشبة منذ حين فى فيتنام ، والقلاقل المستمرة فى بقية أرجاء الهند الصينية ، مما نشير إليه على سبيل التمثيل لا الحصر .

هذا التيار إذن مؤمن بأن الصراع الدموى الشامل محتوم ، وإنما يتأجل إلى حين ، ومن هنا يدعو أنصاره إلى التوسع فى التسليح النووى ، وتخزين المقادير الضخمة من نظم القتال الحديثة ، واتباع سياسة الشدة والعنف فى العلاقات مع الدول الشيوعية ، ومع الصين بوجه خاص ، وتوسيع نطاق الحرب فى فيتنام حتى ولو ترتب عليها حرب مع الصين الشعبية من المحقق — إذا ما قدر لها أن تنشب — أن تأخذ العالم كله تحت جناحيها .

ويضاعف من قلق أصحاب هذا الرأى — أو قل من خوفهم — اتساع رقعة عالم الحياد وعدم الانحياز ، وبخاصة منذ انعقد مؤتمر باندونج فى فى عام ١٩٥٥ ، ويضاعف منه أيضاً المواقع التى يفقدها المعسكر اليمينى من وقت لآخر ، وفى بلد أو آخر .

ولكن هناك تياراً آخر لا يسلك سبيل التشاؤم ، ويرى أن فى الامكان أن تعيش بلاد الأيديولوجيتين

المتعارضتين ، فى سلام يقتصران فى ظله على المنافسة فى الميادين الاقتصادية والعلمية . وأصحاب هذا الضرب من الاتجاه يبنونه على مصادرات متعددة :

— ما يقال له « توازن الرعب » ، فاذا كان الاتحاد السوفييتى يطور نظمه النووية والصاروخية ، إلا أنه يدرك تماماً فداحة الثمن الذى سوف يدفعه كل من يعمل على اطلاق المارد النووى من « القمقم » ، وأن حرباً كهذه ، إن حطمت المعسكر الرأسمالى ، فان مصير المعسكر الماركسى لن يكون مختلفاً . وللدلالة على سلامة هذا التعليل يشار بوجه خاص إلى أزمتى برلين وكوبا وكيف أمكن للنظرة الواقعية أن تتفادى الكارثة .



— إن الاتحاد السوفييتى باعتباره زعيم معسكره قد اجتاز مرحلة النضال الثورى بعد انقضاء ما يقرب من نصف القرن على ثورته ، وهو الآن أشد حرصاً على الاحتفاظ بمنجزاتها وبتدعيمها والاستزادة منها .

— الشقاق الذى يقسم المعسكر الشيوعى فى الوقت الحالى ويقلل من فعالياته .

خلافات بين الأشقاء

وإذا تناولنا العلاقات فى داخل معسكر اليمين تراءت لنا صورة لا يمكن — بالقطع — أن تعتبر وردية أو زاهية . لقد خرجت الولايات المتحدة من الحرب العالمية الثانية وقد عقد لها لواء زعامة المعسكر الرأسمالى (مثلما حدث مع الاتحاد السوفييتى بالنسبة إلى المعسكر الذى ينتمى إليه) ، ولكن هذه الزعامة سرعان ما راحت تتعرض للتحدى من جانب الذين تقبلوها فى أعقاب الحرب .

فما الذى نلقاه أمام أعيننا الآن :

— استردت أوربا الغربية واليابان العافية الاقتصادية وأصبحت تشكل منافساً خطيراً للولايات المتحدة فى أكثر من مكان ، بل إن الكثيرين ليفسرون عدداً من الأحداث الدولية على ضوء هذه المنافسة ، ففى الهند الصينية وفى إفريقية وفى آسيا محاولات لوراثة الفراغ الذى تم نتيجة انهيار الاستعمار بشكله القديم .

— وتتزعم فرنسا فى عهد ديجول سياسة استقلالية تستهدف إعادة أوربا إلى وضعها القديم فتصبح قوة مؤثرة فى الميزان الدولى ، بل إن بعض أنصار هذه السياسة قد يساورهم أمل فى قيام أوربا واحدة — أو متحدة — تمتد من جبال الأورال إلى المحيط الأطلسى .

— وحلف الأطلسى يترنح ، كما تترنح أحلاف مماثلة كالحلف المركزى وحلف جنوب شرقى آسيا .

— وبين فرنسا وألمانيا الغربية خلافات تهدأ حيناً وتثور حيناً آخر ، ويبدو أن جوهرها يدور حول سؤال هام : أى الدولتين ينبغى أن تكون لها الزعامة فى أى مشروع للارتباط فى أوربا ، سواء أكان اقتصادياً أم سياسياً ؟

— ونقاش حاد داخل دول معسكر اليمين حول هذا الذى يجرى فى فيتينام مثلا ، ففريق يؤيد السياسة المنتهجة كما تفعل بريطانيا ، وفريق يعارضها على طول الخط كما تفعل فرنسا ، وفريق ثالث يتأرجح بدافع الحاجة أو المصلحة .

جماع القول أن فى داخل هذا العسكر تصدع يرتد إلى اعتبارات المصالح الاقتصادية والأهداف السياسية والنزعات القومية والوطنية .

طريق أم طرق إلى الاشتراكية

ننتقل الآن إلى معسكر اليسار ، فإذا بنا أمام توترات وخلافات بل وانقسامات ، يدور الكثير منها حول القضايا العقائدية وإن لم تنجح تماماً فى إخفاء ماقد يكون تحتها من حقائق تتصل بالمصالح الذاتية .

ولعل فى مقدمة هذه القضايا ، وقد بدأ النقاش فيها يتخذ شكلا حاداً بعد الحرب العالمية الأخيرة ، قضية الاشتراكية نفسها ، وتمثلها أسئلة تلقى الضوء على طبيعة المشكلة : هل هناك نسخة واحدة من الاشتراكية ، هى النسخة السوفييتية كما طبقها لينين ومن بعده ستالين فى الاتحاد السوفييتى ؟ وهل من طريق واحد يوصل إلى الهدف الأخير وهو إقامة المجتمع الاشتراكى ، أم أن هناك طرقاً أخرى أو بمعنى آخر إن أكثر من طريق يمكن أن يؤدى إلى روما ؟



وكان أول من أثار القضية يوغوسلافيا ، فهى وإن اعترفت أنها تؤمن بالماركسية — اللينينية ، إلا أنها رأت أن ظروفها التاريخية والاقتصادية واعتبارات قومياتها ، كل هذا يجعل التطبيق الاشتراكى لا بد وأن يأخذ هذه الظروف المحلية فى الاعتبار ، ومن هنا جاءت التجربة اليوغوسلافية .

ولكن الرد الحاسم والذى نعتقد أنه سوف يكون ذا مغزى كبير فى المستقبل ، جاء من الدول الحديثة العهد فى العالم الأفرو — أسيوى ، وهنا نلقى أن ما يجرى فى الجمهورية العربية المتحدة هو حقاً تجربة رائدة فى هذا الميدان .

هذه التجربة أثبتت :

— إن هناك صوراً عدة للتحقيق الاشتراكى تنبثق من واقع الظروف البيئية من تاريخية ومعاصرة ، وبالتالى فالاشتراكية ليست وقفاً على بلد دون آخر يرى أنه المفسر الوحيد لها ، ولا هى حتى تطبيقاً لنظريات قامت فى أزمنة وفى ظروف لم تعد قائمة اليوم .

— وأن الاشتراكية ليست بالتأميم الشامل الكامل لوسائل الإنتاج وضروب النشاط الاقتصادى إذا كان هدفها الأساسى هو الكفاية والعدل ، فهذا الهدف يتحقق بسيطرة الشعب على أدوات الإنتاج ، والسيطرة ليست قرينة الملكية ، إذ يحققها قطاع عام قوى .

— وأن ليس من الحتمى أن تتم عن طريق الثورة الدموية التى يغلب أن تنقلب إلى حرب أهلية يصعب تقدير أخطارها على ضوء ظروف الحرب الباردة فى العالم اليوم .

وحتى فى البلاد الآخذة بالاشتراكية من الطراز « الماركسى - اللينينى » نلقى ألواناً من التفاوت فى ناحية أو أخرى ، وإن كان التفاوت ليس حاداً ، فبينما طبق الاتحاد السوفييتى نظام الزراعة الجماعية ، لم تأخذ به دول مثل ألمانيا الشرقية وبولندة باعتباره أساس التنظيم فى قطاع الزراعة ، وأقدمت الصين على تجربة جديدة هى إنشاء الكوميونات ، فهاجمها الاتحاد السوفييتى ووصفها بأنها تجربة رجعية فى مجال التحقيق الاشتراكى .

تحولات فى التنظيم والإدارة

وثمت ناحية أخرى لأنها تشكل اتجاهاً ملحوظاً اليوم . من العبارات المأثورة عن لينين وكان شديد الاعجاب بهنرى فورد الأكبر قوله : « بالفوردية Fordism والكهربة electrification أبنى الاشتراكية » ، وهو يقصد بالأمر الأول التنظيم المعروف باسم « المشروع » enterprise والذى هو تنظيم يشمل المواد والآلات والمعدات

والمواد البشرية ، ليخلق منها جميعاً وحدة متكاملة ، وهذا التنظيم الذى هو دعامة النظام الصناعى الحديث ، لا علاقة له بالنظام الاجتماعى ، سواء هو الرأسمالية أو الاشتراكية أو الشيوعية ، على حد قول بيتر دكر فى كتابه « المجتمع الجديد » . والواقع أننا حين نتمعن الكثير من التنظيمات التى أجريت وتجرى فى عدد من بلاد معسكر اليسار بمعناه الماركسى ، نجد اهتماماً متزايداً بالمشروع والإدارة ففى هذا سبيل إلى تحقيق الكفاية الإنتاجية.

ولكن الظاهرة التى تلفت النظر وبخاصة منذ خطاب كوسيجين الأخير ، الأخذ ببعض مظاهر التنظيم الاقتصادى فى البلاد الرأسمالية ، من قبيل اطلاق مزيد من حرية التصرف لمديرى المؤسسات الاشتراكية ، حتى يتسنى لهم الاضطلاع بالمسئوليات الملقاة على عاتقهم ، وكذلك اعتبار الربح من المؤثرات الاقتصادية للكفاية الإنتاجية ، بل ولعل الأهم من هذا فى نظرنا الأخذ بما يعرف بأسلوب التمويل الذاتى ، فالدولة لن تقدم الأموال اللازمة للمشروعات منحة لا ترد ، وإنما تقدمها على صورة قروض يجب أن ترد ، كما يتعين على هذه المشروعات أن تمول حاجاتها الجارية بل وبعض أعمالها المستقبلة ، عن طريق ما تجنيه لهذه الأغراض من أرباحها .

وأكثر من هذا أطلقت فى بعض بلاد أوربا الشرقية حرية المسئولين عن المشروعات فى تحديد الأثمان ، بينما لا يزال هذا التحديد مركزياً فى الاتحاد السوفييتى .

ليس معنى هذا العودة إلى النظام الرأسمالى ، ولكن معناه الإدراك بتفاعل الأساليب والتجارب . وإذا كان الغرب تسرع إلى تفسيرات غير صحيحة إلا أن ما يثير الدهشة أن العناصر المتزمتة فى المعسكر الماركسى هاجمت هذه الاصلاحات أو التعديلات باعتبارها خروجاً على المذهب الصحيح أو « الماركسية الأورثوذكسية » كما يجرى التعبير .

صراع حول التعايش السلمى

وثمت خلاف يزداد حدة وعنفاً ، ويمثله تياران متباينان : الأول يرى أن العالم لا يتسع ولا يمكن أن يتسع للنظامين الرأسمالى والاشتراكى، وأن الصراع بينهما آت لا ريب فيه ، وأن الكتلة الاشتراكية ينبغى لها ألا تغفل عن هذه الحقيقة ،وأن تستعد بكافة طاقاتها وإمكانياتها للقضاء على الرأسمالية ومرحلتها الامبريالية . هذا الرأى تعتنقه الماركسية الصينية ، فهى لا ترى سوى أبيض أو أسود ولا ترى لوناً خلافهما .

ولكن التيار الثانى يسير فى اتجاه آخر ، فهو وإن كان أصحابه يعترفون بالتعارض الجذرى بين الايديولوجية ، ويؤمنون أن المستقبل لمذهبهم ، إلا أنهم يقولون فى الوقت نفسه إن الحرب بين الرأسمالية والاشتراكية ليست حتمية ، وبالتالى فالتعايش السلمى بين النظامين أو المنهجين أمر فى حيز الامكان . وهؤلاء يبنون آراءهم هذه على حقائق موضوعية :

– إن الأزمة « النهائية » الكبرى التى تحدث عنها الاقتصاديون الماركسيون بأنها سوف تحل بالنظام الرأسمالى وتؤدى حتماً إلى انهياره ، لم تتحقق حتى الآن وبرغم الحرب العالمية الثانية وانهيار الاستعمار. بل وقد لوحظ أن هذا النظام عدل من بعض أساليبه

وزاد من قوته كما يشهد بذلك التقدم الاقتصادى فى الولايات المتحدة وكندا وأوربا الغربية واليابان ، وبالتالى فليس القضاء عليه بقوة السلاح مثلا ممكناً أو على الأقل سهلا ، وهو الذى يملك قدرات عسكرية على درجة عالية من الضخامة . هذه الحقيقة يجب الاعتراف بها ، كما اعترفت بها الرأسمالية بالفعل بالنسبة إلى الاتحاد السوفييتى والمعسكر الاشتراكى . وإزاء هذا الإدراك المتبادل فالسبيل الأمثل هو أن يحاول الجانبان أن يعيشا جنباً إلى جنب ، ويتركا لانجازات كل منهما أو لنقائصه أن تحكم له أو عليه فى المستقبل :

— لم تعد الحرب على ما كانت عليه فى الماضى فالأسلحة التقليدية مهما كانت رهيبة تظل قوتها التدميرية محدودة نسبياً . ولكن التطور الحديث الذى طرأ على الأسلحة غير من طبيعة حرب تنشب وتستخدم فيها القدرات النووية ، وهى حرب كفيلة أن تحطم الطرفين وأن تصيب البشرية جمعاء بما قد يعيدها إلى أيام البربرية الأولى :

وهذه القدرات يملكها المعسكران المتضادان ، وتحويل الصراع بين فلسفتيهما إلى صراع دموى هو انتحار بغير شك .



وأصحاب التيار المؤمن بحتمية الحرب يسخرون من هذا الرأى ويتهمون من يرددونه بالضعف وخور العزيمة ، بل لقد وصل الحال بالصين مثلا إلى حد أن وصفت المعسكر الرأسمالى بأنه « نمر من ورق » ، فجاءها الرد اللاذع من خروشوف : « أجل ، ولكنه نمر له أنياب ذرية » .

ولكن الدول الاشتراكية غير الماركسية ومعها عدد كبير من الدول التى لا تسير على النظام الاشتراكى فى آسيا وافريقية وأمريكا اللاتينية ، تتبنى هذا الرأى الثانى ، وعن طريق إيمانها بعدم حتمية الحرب نراها تقف موقفا حياديا إيجابيا ، وتطالب باستبعاد التسلح النووى ، بل وتدعو إلى نزع السلاح بوجه عام.

وهنا تلعب الجمهورية العربية المتحدة دوراً له فعاليته بوصفها صاحبة تجربة اشتراكية جديدة من جهة ، ومن الرواد الأوائل فى الدعوة إلى السلام والتعايش السلمى ، من جهة أخرى .

أسلوب المعونة

هذا عن العلاقات مع المعسكر اليمينى بمعناه الأصلى والصحيح ، ولكن فى معسكر اليسار الماركسى خلاف أيضاً حول العلاقات مع الدول النامية ، فرأى يؤيد تقديم المعونات إليها كجزء من الصراع السلمى مع الرأسمالية من ناحية ، وضرورة تفرضها الاعتبارات الاقتصادية من ناحية أخرى ، إذ لا يمكن — كما أثبتت تجارب السنين الماضية — أن تعيش الدول الاشتراكية فى عالم مغلق عليها وفى حالة اكتفاء ذاتى . ولكن هناك رأياً آخر لا يميل إلى مثل هذه المعونات ما دامت لا تؤدى إلى انتصار الثورة البروليتارية ، وفى هذا الخلاف رجحت كفة الرأى الأول لأن الالتزام المتزمت معناه إضعاف اقتصادى للمعسكر ، فضلا عن ترك الميدان أمام المعسكر المضاد لينفذ أهدافه ولينقذ نفسه من ورطاته .

التناقضات الباطنية

أما علـــى صعيد معسكر اليسار الماركسى فالخلافات أو التناقضات الباطنية قوية ؛ فهناك الخلاف بين الصين والقلة التى تشايعها ، وبين

الاتحاد السوفييتى والكرة التى تظاهره . وبلغ من حدة الخلاف أن كانت أزمة كوبا وكان توقيع اتفاقية الحظر الجزئى على التجارب النووية ، فرصة استغلتها بكين فاتهمت موسكو بأنها ضالعة مع الامبرياليين ، وأنها خانت القضية الاشتراكية العالمية ، وأنها أحدثت انقساماً فى الجبهة الاشتراكية . وردت موسكو فرمت غريمتها بالجهل بحقائق العصر أو بتجاهلها ، وبأنها تعيش فى ظل عقد نفسية ، بل وأنها تستعد لحرب مستقبلة مع الاتحاد السوفييتى بقصد انتزاع أجزاء من الأراضى التابعة له ، حتى تفسح مجال العيش أمام سكانها الذين ينتظر أن يبلغ عددهم الألف مليون نسمة فى مستهل القرن الحادى والعشرين ، بل وتتهمها بعدم تقدير المسئولية إذ تضرب دائماً على نغمة الحرب .

والخلاف الثانى يدور أيضاً فى داخل المعسكر السوفييتى وقوامه ضرورة حرية التصرف للدول الصغيرة فى داخله ، وهذا يتمثل فى ناحيتين :

– حق كل دولة فى التفسير على ضوء ظروفها ومصالحها ، بدلا مما كان يجرى عليه الحال من حيث الرضوخ لكل ما يقرره الحزب الشيوعى السوفييتى . وهذا يعيد الى الذاكرة – ولو بصورة مصغرة – ما حدث فى أواخر العصور الوسطى حيث ظهرت حركات الاصلاح الدينى ولم تعد كنيسة روما وحدها بالمسئولة عن تفسير العقيدة . وبعبارة أخرى لا يصح أن تكون موسكو وحدها ، أو بكين وحدها ، لتحتكر شرح الإنجيل الماركسى ، وإنما باب الاجتهاد مفتوح أمام الفقهاء على ضوء الظروف المتغيرة .

– التوسع فى إقامة العلاقات الاقتصادية مع غير الدول الماركسية ، وهذا انعكاس للروح القومية. فاذا كانت الاشتراكية دولية فى مصلحتها ، إلا أنه لا ينبغى إهدار القومية أو التقليل من شأنها على الأقل .

مجمل القول بصدد هذه النقاط الأخيرة أن ثمة معركة فى داخل معسكر اليسار بين « التزمت » و « الليبرالية » ، وهذه المعركة امتدت حتى إلى علاقة الأحزاب الشيوعية بالأحزاب الاشتراكية . كانت الأولى تقف موقف العداء من الأخيرة وتصمها بالخيانة ؛ أو على الأقل بالانحراف ؛ ولكنها بدأت تتحول عن هذا الموقف وتنحو إلى التعاون معها . ولعل أوضح مثل قريب على هذا أن الحزب الشيوعى الفرنسى لم يتقدم بمرشح من قبله خلال انتخابات الرئاسة الأخيرة ، وراح يؤيد المرشح الاشتراكى ميتران .

الخلاصة أن المعسكرين الكبيرين اللذين يشكلان خطر الصراع المسلح فى المستقبل ، يعانى كل منهما من أزمة متعددة الجوانب ، ولعل فى هذه الخلافات داخل كل منهما ما يجعلهما أشد حذراً من أية تصرفات متهورة ، وفى هذا خير للبعيدين عن الالتزام بأى منهما ، وخير للبشرية على وجه العموم.

راشد البراوى


اليمين
واليسار
فى الفن
رمسيس يونان

● إذا أردت أن تتلمس ما هو بمثابة الروح فى عمل فنى ، فلا تنظر إلى عنوانه أو موضوعه ، وإنما انظر قبل كل شىء فى بنائه وتركيبه .... وهذا البناء أو هذه الروح هى « المعنى » الحقيقى فى الفن .

● إن بيكاسو قد استلهم الواقع الموضوعى فى لوحة « جيرنيكا » كما فى سائر أعماله ، ولكن من المستحيل أن نصف فن بيكاسو بالواقعية بالمعنى المتعارف عليه لهذا اللفظ ، ولا نحسب أحداً بوسعه مع ذلك أن يتهم « جيرنيكا » بالرجعية .

● لا يكون للحلم الماركسى معنى إلا إذا اعتقدنا أن فى الانسان شيئاً لا تفسره علاقات الانتاج ، بل لا يكون لهذا الحلم معنى إلا إذا اعتقدنا أن هذا الشىء هو أهم مافى الإنسان .

وصف الأستاذ يحيى حقى جامع السلطان حسن فقال :

« . . . لم أنس إلى اليوم شهقة قلبى حين دخلت أبوابه أول مرة . . إلى الوراء تراجعت كل النمنمات والزخارف والصنعة ، لا شئ فى العمارة الإسلامية فى القاهرة يدانى هذا القوس الشاهق المحيط بالقبلة ، لا بد لك أمامه من أن ترفع رأسك من فوره للسماء ، أن تحس بأنك ارتفعت من الأرض ، أن صدرك الضيق قد أصبح فى مثل رحابة هذا القوس العظيم ، كأنه من عمل البرجل الذى قاس دائرة الأفلاك ولكن أمسكت به هذه المرة يد إنسان ، خاشع لربه ولكن الخشوع هنا أمام هذا القوس غير مقترن بانمحاء أو ضعف أو تخاذل أو ترقرق دمعة سهلة ، بل مقترن بتفجر قوى النفس كلها ، بالنشوة والفرح ، انبهار لا يصيبك بشلل ، بل يلهب كل طاقاتك الروحية الدفينة ، لو رسم هذا القوس على الورق لكان خارقة وأعجوبة ومعجزة فما بالك به وهو من حجر ، كأنه انطلق من قبضة جذب الأرض ، إنه آخر شدة فى القوس لو زادت بمقدار شعرة لانقطع وكان طنينه نفخة الصور حين تقوم القيامة ، هذا الثبات عند الذروة بين السلامة والخطر بين المزيد من الكمال ودوام شبهة النقص ، بين أقصى الطموح وغاية الجهد ، بين شوق الروح وحساب العقل ، وبين الرؤى والرؤية ، البصيرة والبصر ، بين الممكن المجهول والمتاح المألوف ، بين الوعد والوعيد . . هو سر روعته . . إنى أتصور الفنان الذى رسم هذا القوس بدأ عمله وله همته التى تفوق كل الهمم وعقل يسمو على كل العقول ، فلما فرغ منه أصبح كالخرقة المبللة من تحت طيلسان أنيق ، وعاش بين الناس ينطق بالحكمة ويدارى عنهم جنونه . . . » .

ولا شك أن يحيى حقى فى هذا الوصف ، إنما يصدر عن شعوره الذاتى . ولكن ينبغى أن نميز بين ما هو ذاتى ، وما هو فردى . إذ من السهل علينا أن نتصور أن يكون مثل هذا الشعور هو شعور كل إنسان على حظ كاف من رهافة الحس ، وعلى قدر كاف من الألفة بالفن ، سواء أكان هذا الإنسان شرقيا أم غربياً ، عربيا أم غير عربى ، مسلما أم غير مسلم ، اشتراكيا أم غير اشتراكى . . . نريد أن نقول إن هذا الوصف ، وإن صدر أصلا عن ذات فرد ، إلا أن له بلا جدال نصيباً من الموضوعية . وهى موضوعية محدودة بالطبع ، بحكم أن الاقرار بها يقتضى نوعاً خاصاً من الموهبة ، ولكن هل يختلف الأمر هنا كثيراً عنه فى السياسة مثلا أو الاجتماع أو الاقتصاد أو حتى العلم . ألسنا نحتاج فى كل ميدان من هذه الميادين إلى صفات



الجيرنيكا

معينة لكى يحق لنا الفصل فيما هو موضوعى ، وما هو ليس كذلك .

ولنعد إلى مسجد السلطان حسن ؛ فهل نستطيع أن ننسب عملا فنياً هذا وصفه إلى اليمين أو اليسار . . لنرجئ الجواب إلى حين . حسبنا أن نقول الآن – استناداً إلى هذا الوصف – إنه فن يثرى روح الإنسان .

ولنلاحظ أن يحيى حقى قد حدثنا عن « قوس » معين ، أى عن مجرد شكل هندسى ، لكنه قد حدثنا فى حقيقة الأمر عن مضمون هذا الأثر الفنى .

ذلك أنك إذا أردت أن تتلمس ما هو بمثابة الروح فى عمل فنى ، فلا تنظر إلى عنوانه أو موضوعه ، وإنما انظر قبل كل شىء فى بنائه وتركيبه .

فالاختلاف بين الفن المصرى والفن الصينى مثلا ، أو بين ميكلانجلو ورافاييللو ، أو بين باخ وبيتهوفن ، أو بين بيكاسو وماتيس ، ليس فى جوهره اختلافاً فى المواضيع ، وإنما هو اختلاف فى الصيغ والتراكيب .

وهذا البناء ، أو هذه الروح ، هى « المعنى » الحقيقى فى الفن .

ومع أن الفن عمل من أعمال الذهن – كما كانوا يقولون فى عصر النهضة – إلا أننا لا نستطيع أن نتصور فناً لا ينطوى على نوع من العشق Passion . ومن هنا كان « الجنون » الذى أشار إليه يحيى حقى ، وهو بالطبع جنون ينبغى أن نتمنى لكل إنسان أن يصيب شيئاً من نعمته ؛ إذ بدونه لا يكون فن ، وبدونه لا يكون للفن متذوق ولا للحديث عن الفن معنى . . وهذا العشق ، أو هذا « الجنون » ، هو الذى يجعل للفن قيمة ، بل ربما كان هو المصدر الوحيد لنفعه . فالفن نافع بلا جدال ، لكن نفعه روحى بحت .

* * *

فاذا نظرنا فى الفن من حيث مضمونه – أى من حيث روحه لا من حيث موضوعه – فهل يمكن أن نميز بين فن يمينى وفن يسارى ؟ . . هل نقول مثلا إن الفن الواقعى هو الفن اليسارى ، أما الفن اليمينى فهو ما ليس كذلك .. ولكن ما يسمى بالواقعية فى الفن إنما يتعلق بالموضوع لا بالمضمون . ثم إن الفن من الممكن اعتباره كله واقعياً ، أو كله غير واقعى ؛ فاذا قلنا إن كل ما يمس الإنسان فهو من واقع الإنسان ، كان الفن كله واقعياً ؛ أما إذا قلنا إن الواقعية هى التقيد بالواقع الموضوعى ، فالفن كله غير واقعى . فاذا قلنا إن الواقعية هى استلهام الواقع ، كان علينا فى هذه الحالة أن نفرق بين مصدر وحى الفنان ، وصورة العمل الفنى فى ذاته . مثال ذلك أن بيكاسو قد استلهم الواقع الموضوعى فى لوحة

« جيرنيكا » ، كما فى سائر أعماله ، ولكن من المستحيل أن نصف فن بيكاسو بالواقعية ، بالمعنى المتعارف عليه لهذا اللفظ . ولا نحسب أحداً بوسعه مع ذلك أن يتهم « جيرنيكا » بالرجعية .

الواقعيــة لا تصلح إذن أساساً للتقسيم .

فهل نجعل أساسنا مدى استجابة الجماهير العريضة وتذوقها للعمل الفنى ؛ فنقول إن الفن الذى تستجيب له أغلبية الشعب هو الفن اليسارى ، على حين أن الفن الذى لا تتذوقه غير فئة ضئيلة هو الفن اليمينى ؛ ومعنى ذلك أن تكون موسيقى فريد الأطرش مثلا فنا تقدميا ، على حين تكون موسيقى أبو بكر خيرت أو وديع الصبح أو عزيز الشوان أو جمال عبد الرحيم فنا رجعيا ..

فاذا قيل إن العبرة فى الفن هى بمن وضع العمل الفنى من أجلهم ــ أهم الفئة المحظوظة أم الطبقات الكادحة ــ كان علينا فى هذه الحالة أن نميز بين مقتنى العمل الفنى أو المكلف به ، وبين هذا العمل الفنى ومضمونه الحقيقى . فقد نرى أن السلطة التى كانت تستخدم الفنان المصرى القديم ، أو تلك التى كلفت ميكلانجلو مثلا بتزيين سقف السكستين ، كانت سلطة رجعية ، ولكن من المستحيل علينا أن نصف روائع الفن المصرى القديم أو روائع ميكلانجلو بهذه الصفة . وكذلك الأمر فيما يتعلق بروائع الفن الإسلامى ، ومنها مسجد السلطان حسن .

فلنعد إذن إلى النظر فى الفن من حيث مضمونه الحقيقى . وبوسعنا بالطبع أن نصنف الآثار الفنية على أساس مضامينها تصانيف شتى ، ولكن ربما كان الأقرب إلى موضوعنا أن نميز فى تاريخ الفن بين تيارين ، تيار ينشد الصفاء والانسجام والسكينة ، وتيار آخر يعبر عن توقد وتدفق وجيشان . ومن المعتاد أن يطلق النقاد على التيار الأول صفة الكلاسيكية ، وعلى الثانى صفة الرومانتيكية ، ونحن نستعمل هاتين الصفتين بمعناهما العام ؛ فنقول مثلا إن الفن المصرى القديم والفن الإغريقى وفن رافاييلو وفن سيزان فنون كلاسيكية ، بالرغم من الاختلافات الهامة بينها ، على حين أن فن ميكلانجلو وفن إلجريكو وفن جويا وفن ديلاكروا وفن فان جوخ فنون رومانتيكية ، بالرغم من الاختلافات الهامة بينها كذلك . وبالطبع لا يمكن أن يخلو فن من انسجام ، كما لا يمكن أن يخلو فن من توقد ، ولكن العبرة هنا هى بالطابع الغالب .

فهل نقول إن الفن الذى يغلب عليه طابع الجيشان والتوقد هو الفن اليسارى ، على حين أن ذاك الذى يغلب عليه طابع الصفاء والانسجام هو الفن اليمينى ؟ إننا إذن لنخلط بين نشدان الصفاء والانسجام على المستوى الروحى وبين الجمود على المستوى الاجتماعى . ثم إن صفة التوقد والجيشان ، إذا نحن نقلناها من عالم الفن إلى عالم الاجتماع ، فقــد تعنى توقداً رجعياً بقدر ما قد تعنى توقداً ثورياً . . وقد يقال إن الروح الثورية غالباً ما تتمثل فى فن رومانتيكى ؛ ولكن ما دام الفن لا يكون فناً إلا بقدر إثرائه لروح الإنسان ، فلسنا ندرى كيف يمكن لفن جدير بهذا الاسم ــ سواء أكان رومانتيكياً أم ثورياً ــ أن يتصف بالرجعية .

فاذا كان هناك فن رجعى ــ وجاز لنا أن ندعوه فنا ــ فهو ذلك الذى يخلو من العشق ، ونعنى به الفن المتهافت المضمون ، الراكد الروح الذى اصطلح النقاد على تسميته بالفن الأكاديمى . إنه فن رجعى لأنه بحكم كونه فناً مفتعلا لا يمكن أن يثرى روح الإنسان ، وهو رجعى سواء قصد به العظة أو دغدغة الحواس ، وسواء أكان موضوعه فينوس أم مريم العذراء أم عاملا يرفع مطرقته أم فلاحاً يحمل منجلة .

يبقى بعد ذلك أن نعترف بأنه وإن كان الفن يتجاوز حدود زمنه ، إلا أن الفنان لا يعيش خارج التاريخ . فهو ينفعل بلا جدال بروح عصره . ولكن أين يمكن أن نقرأ روح عصر من العصور ، إن

لم نقرأها فى آثار شعرائه وفنانيه ؟ . فاذا نحن نظرنا إلى عصرنا هذا ، رأينا فى بعض البلدان فناً من أبرز صفاته طابع البحث والتنقيب والتجريب ؛ فاذا اعتبرنا أن هذا الطابع يعبر بالفعل عن روح العصر وإذا كنا ممن يعتقدون أن التقدم فى الفن يتضمن التعبير عن هذه الروح ، كان بوسعنا أن نقول إن هذا الفن فن تقدمى . . هذا على حين نرى فى بلدان أخرى فناً يلتزم أصحابه بالمواضيع الاجتماعية ، غير أنهم يعالجون هذه المواضيع بأسلوب أكاديمى مفتعل ؛ فهو إذن من حيث مضمونه فن لا روح فيه ، ومن حقنا أن نصمه بالرجعية .

* * *

ولقد أدركنا منذ كارل ماركس مدى تغلغل سلطان الاقتصاد فى حياة الإنسان ، ومدى تأثيره حتى على أيديولوجياته ومثله العليا . . ولكن حلم كارل ماركس الأكبر كان هو تخليص الإنسان من هذا السلطان ، بل من كل سلطان . ذلك أن هذا الرجل العبقرى كان يجمع بين العالم والفيلسوف والشاعر . وقد يكفى أن نطبق المنهج الماركسى على كارل ماركس نفسه لندرك مدى تأثره فى علمه وفلسفته بروح عصره . إلا أنه فى شعره – أى فى عشقه – إنما يمثل ما هو بمثابة الحلم الأزلى فى قلب الإنسان ؛ أى تحطيم شتى الأغلال ، والانطلاق من عالم الضرورة إلى عالم الأشواق . . .

ولا يكون للحلم الماركسى معنى إلا إذا اعتقدنا أن فى الانسان شيئاً لا تفسره علاقات الإنتاج ، بل لا يكون لهذا الحلم معنى إلا إذا اعتقدنا أن هذا الشىء هو أهم مافى الإنسان .. والحق أن الاقتصاد يؤثر لكنه لا يفسر ، وذلك حتى حينما يكون لتأثيره دور حاسم . وفى تقديرنا لنوع هذا التأثير ومداه ، لم يعد بوسعنا اليوم أن نقبل تلك المعادلات الرياضية البسيطة التى كان من



تفصيل من الجيرنيكا

الممكن أن يقنع بها مفكر عاش من نحو قرن من الزمان .

وكان كارل ماركس يعتقد أن حلمه قد بات قريب المنال ؛ ذلك أنه استنتج من نظريته فى تفسير التاريخ أن الثورة الاشتراكية لا بد أن تقع أولا فى الدول الصناعية الأشد تقدماً ، أى تلك التى بلغت فيها طاقة الإنتاج من القوة بحيث لا يمكن لقوانين الملكية الفردية أن تصمد طويلا أمام تيارها الجارف ، ولما كانت قدرات الصناعة الحديثة لا تقف عند حد ، فلن يلبث الإنتاج – بعد الثورة – أن يفيض

عن الحاجة ، فلا يعود للاقتصاد مشكلة أو سلطان .

غير أن الثورة لم تقع فى دول صناعية متقدمة ، وإنما فى دول زراعية متأخرة ؛ أى أنها لم تقع لأن الإطار القانونى للنظام القائم لم يعد يتسع لاحتواء طاقة الإنتاج المتزايدة ، وإنما وقعت لأن الإنتاج القائم لم يعد يتسع لتلبية حاجات الاستهلاك . . ولذلك أصبحت المشكلة الأولى فى الدول الاشتراكية هى التصنيع وزيادة الإنتاج . وتشتد هذه المشكلة خطراً عندما تكون الدولة فى حاجة إلى جيش كبير مجهز بأحدث الأسلحة لحماية حدودها ، أو عندما يبلغ تزايد السكان حداً يهدد بابتلاع كل زيادة فى الإنتاج .

وإذا ما ألحت المشكلة الاقتصادية فى مجتمع بهذا القدر من الإلحاح ، كان من الطبيعى أن نتوقع أن يقوم فيه دعاة ينادون بتعبئة جميع طاقات الأفراد من أجل خدمة الإنتاج . ولا جدال فى أن مجتمعاً هذا شأنه فى أمس الحاجة إلى جهود صادقة جبارة ، سواء فى ميدان التخطيط ، أو فى ميدان التوعية ، أو فى ميدان النقد الاجتماعى . إنه فى حاجة قبل كل شئ إلى علماء ومهندسين ، وبحوث عميقة فى شتى الميادين ، كما هو فى حاجة إلى أقلام تحفز ، وأقلام تشرح ، وأقلام تكشف عن النواقص والمعوقات ، وأقلام تتناول أوضاع المجتمع أو أوضاع الفكر فى عمومياتها . .

ولكن لا جدال كذلك فى أن المجتمع — أيا كان شأنه — فى حاجة أيضاً إلى من يذكره على الدوام بروح الانسان . إذ ماذا ينفع التصنيع وزيادة الإنتاج وضبط النسل وتلبية حاجات الاستهلاك ، ما لم يكن وراء ذلك كله غايات أخرى لا تمت إلى الاقتصاد بأى سبب من الأسباب . .

ثم إنه ليس بوسع الفنان حتى إذا أراد — ما لم يكن رساماً كاريكاتورياً مثلا أو ملحن أناشيد — أن يساعد على تحقيق أى غرض من أغراض الاقتصاد . وما نظن أن مئات الآلاف من اللوحات والتماثيل التى أنتجت فى بعض البلدان لتصوير فلاحين يسوقون جراراتهم أو عمال يديرون آلاتهم قد ساهمت أدنى مساهمة فى زيادة إنتاج — أو تنفيذ خطه — ما لم تكن هذه الخطة هى تزييف قيم أو إفساد أذواق .

على أن كل ذلك لا يعنى أنه ليس بوسع الفنان — إذا شاء — أن يختار موضوعاً اجتماعياً ، بل بالعكس ؛ فان فناناً مثل « دومييه » يمكن أن يكون له دور حتى فى مجتمع حديث . ولكن دومييه ، لو ظهر فى هذا العصر ، فأغلب الظن أنه سيختار أن يكون مخرجاً سينمائياً لا مصوراً ؛ لأن السينما — بفضل قدراتها الخاصة واتساع جمهورها — قد أصبحت خير ما يصلح لتناول مشاكل المجتمع .

إلا أن السينما أيضاً ، فيها ما يقرب من الفن الرائع ، كما أن فيها ما ليس من الفن فى شئ . فقد تناول ايزنشتين مثلا مواضيع اجتماعية ، ولكنه تناولها بروح عاشق وحس فنان ، فأخرج روائع ما زالت تؤثر فى نفوسنا حتى اليوم . ولم يكن ذلك حال من أتوا بعده من المخرجين ، نعنى أولئك الذين انتهجوا — بدعوى ارشاد الجماهير وتوعيتها — أسلوباً سقيما يوازى الأسلوب الأكاديمى فى الفن ، فلم ينتجوا شيئاً يؤبه له ، ولا نظن أنهم أثروا تأثيراً حقيقياً فى نفوس الجماهير التى ادعوا توعيتها . ومثل هذا يقال بالطبع فى كل إنتاج مفتعل ، أيا كان هدفه ، وأيا كان مصدره .

والخلاصة أنه إذا جاز لنا تطبيق مفهوم التقدم والرجعيــة على الفن ، فينبغى أن يكون مقياسنا الوحيد فى الحكم ، هو مدى ما ينطوى عليه هذا الفن من عشق ، ومدى مساهمته فى إثراء روح الانسان ، ثم مدى تعبيره عن أعماق عصره .

رمسيس يونان

• إن موضوع اليمين واليسار فى الفلسفة يمس نقطة الاتصال بين الفلسفة والسياسة ، فالفلسفة اليمينية هى التى تؤدى آخر الأمر إلى دعم القوى المحافظة فى المجتمع ، على حين أن الفلسفة اليسارية تتحدث بلسان القوى الثورية فيه .

• الفلسفات ذات الاتجاه اليسارى تميل إلى تأكيد فكرة المعقولية ، وتحرص على تأكيد سيطرة الذهن على الطبيعة ، وتنظر إلى العالم على أنه يخضع – أو يمكن أن يخضع – لقوانين منتظمة يستطيع العقل البشرى أن يكتشفها .

• ومن أهم الصفات المميزة للفلسفات التى يمكن أن يطلق عليها اسم « اليمينية » أنها تبحث فى مشكلات لا تتقيد بزمان معين أو مكان معين . فموضوعات بحثها « أزلية » ومعيار الصدق عندها هو الثبات والعلو على عوامل التغير .

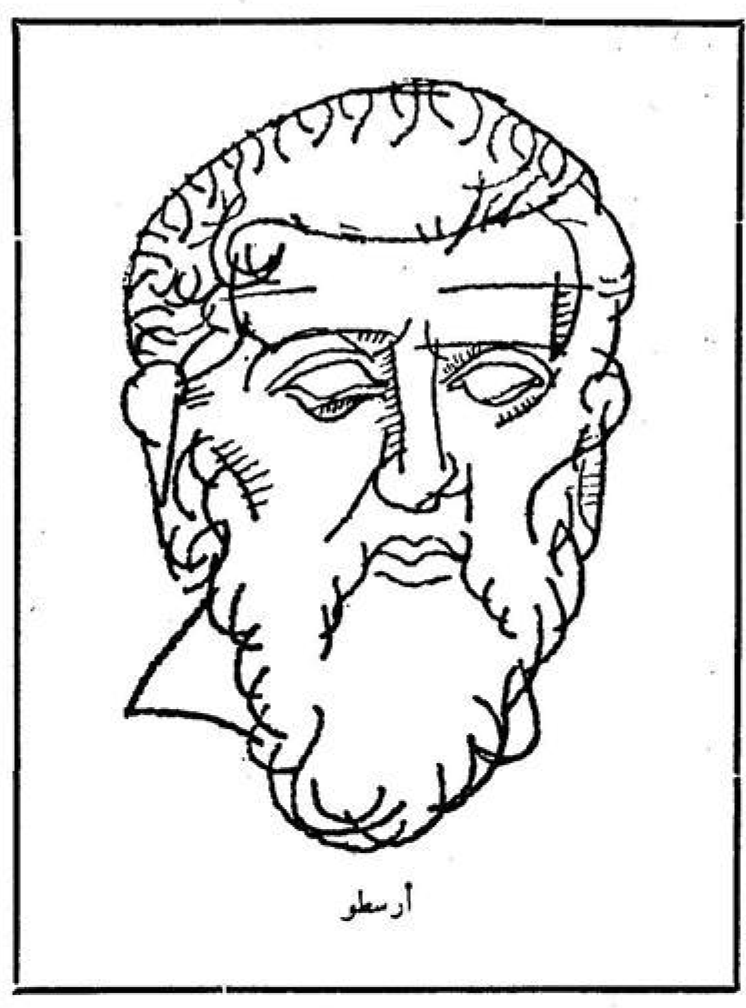
اليمين واليسار فى الفلسفة

دكتور فؤاد زكريا

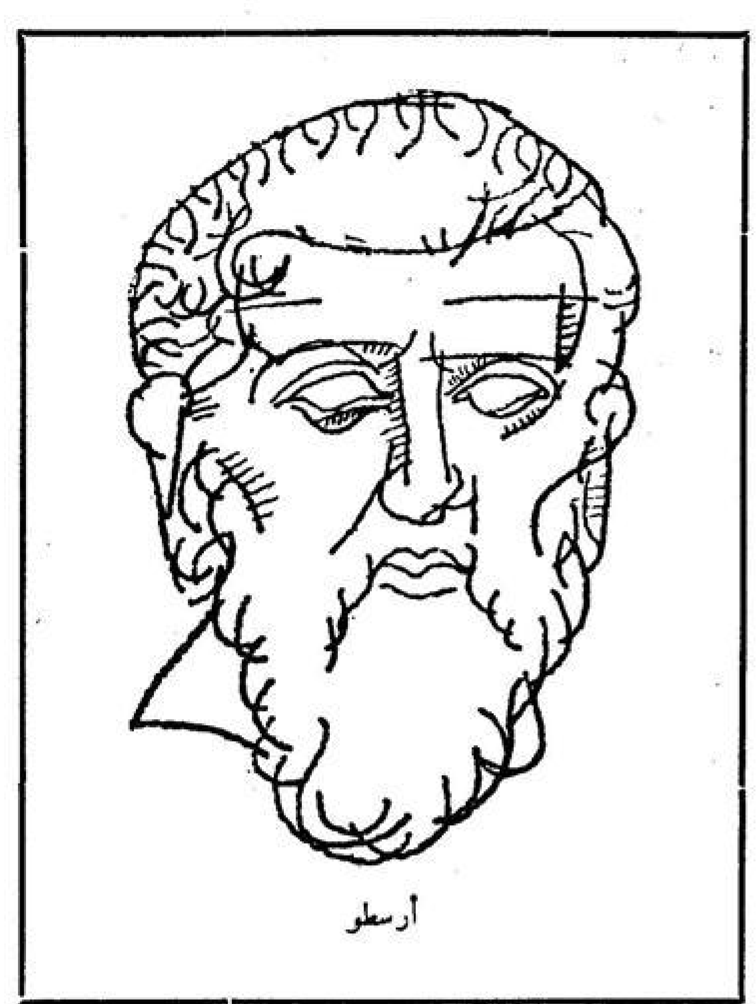
في كثير من اللغات يعبر التقابل بين اليمين واليسار عن معان تكشف بوضوح عن موقع هذين اللفظين من القيم الشعبية السائدة . ففى الإنجليزية والفرنسية يعبر لفظ « اليمين » (right, droite) عن معنى الصواب والاستقامة ، كما تشتق من اللفظ نفسه صفات تدل على البراعة والمهارة (adroit) على حين أن لفظ « اليسار » gauche يدل فى الفرنسية أيضاً على التشويه والانحراف وسوء التصرف . وفى اللاتينية يعبر لفظ « اليمين » dexter عن حسن الطالع ، على حين أن « اليسار » sinister يدل على التشاؤم وسوء الحظ (واللفظ الأخير له فى الإنجليزية والفرنسية نفس المعنى ، على حين أن الأول يدل فيهما على البراعة والإتقان) . أما لغتنا العربية فهى حافلة بالأمثلة التى تؤكد ارتباط « اليمين » بالاستقامة والصلاح والنجاح ، و« اليسار » بالانحراف والخسران . وإذن فالتراث الشعبى ، كما يتمثل فى اللغة ، يربط بوضوح بين لفظ «اليمين» وبين قيم مرغوب فيها ، على حين أن « اليسار » يعبر عن قيم شاذة منحرفة لا يقرها المجتمع :

ويبدو أن الأمور ظلت تسير على هذا النحو إلى أن وقع ، فى أواخر القرن الثامن عشر ، حادث تاريخى مشهور كان له أثره فى ظهور المعنى الحديث لليمين واليسار : ففى آخر اجتماع « لمجلس الطوائف الفرنسى Etats généraux قبل الثورة الفرنسية مباشرة ، أصر نواب « الطائفة الثالثة » tiers-état على أن يجتمع ممثلو الشعب كلهم ويقترعوا سوياً ، بدلا من أن تقترع كل طائفة على حدة ، وانتقل نواب هذه الطائفة إلى يسار رئيس المجلس ، تعبيراً عن معارضتهم للملك :

ومنذ ذلك الحين أصبح لليسار معنى جديد : معنى معارضة الأوضاع القديمة السائدة ، والسعى إلى تغيير ظروف الحياة فى سبيل تحقيق مزيد من التقدم للمجتمع .



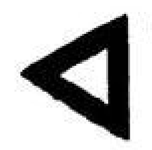
أرسطو







ج . هيجل



ولقد أردت بهذا التمهيد اللغوى والتاريخى أن أوضح كيف تغير معنى اليسار فى ضمير الإنسان من التعبير عن الانحراف المرذول إلى التعبير عن الرغبة الثورية فى تغيير الأوضاع ، وكيف أن اليمين الذى كان « مستقيما وصحيحاً » ، قد أصبح فى ذهن الإنسان الحديث يعنى الجمود والتخلف والاتجاه إلى المحافظة على أوضاع عتيقة . ولهذا التحول ، دون شك ، دلالة فكرية واضحة ؛ فالمحافظة على القديم ظلت تعد « صواباً واستقامة » حتى جاءت فترة حاسمة فى تاريخ الإنسان ، مارست فيها إرادة التغيير نفسها فى شكل ثورة كبرى أطاحت بعروش وطبقات اجتماعية ونظم كاملة فى القيم ، ومنذ ذلك الحين أصبح « اليسار » مبشراً بالتقدم ومتطلعاً إليه ، أما اليمين فهو دائماً محافظ على ما هو قائم من الأوضاع .

من السياسة إلى الفلسفة

وفى وسعنا أن نستخلص من التمهيد السابق نتيجة هامة : هى أن المعنى الحديث للتقابل بين اليمين واليسار قد استمد أصلا من مجال السياسة ، وارتبط منذ البداية بفكرة الصراع بين الطبقات . ويمكن القول إن هذا الأصل قد طبع هذا التقابل بطابعه الخاص حتى اليوم ، وأن هناك نغمة سياسية — مباشرة أو غير مباشرة — من وراء كل مقارنة بين اليمين واليسار فى أى مجال من المجالات .

ومعنى ذلك أن موضوع اليمين واليسار فى الفلسفة يمس نقطة الاتصال بين الفلسفة والسياسة ، فالفلسفة اليمينية هى التى تؤدى آخر الأمر إلى دعم القوى المحافظة فى المجتمع ، على حين أن الفلسفة اليسارية تتحدث بلسان القوى الثورية فيه .

وعلى الرغم من أن تعبير « الفلسفة اليمينية أو اليسارية » لم يستخدم على نطاق واسع إلا فى الآونة الأخيرة ، فان الفلسفة قد عرفت منذ عهد بعيد مواقف يمكن أن ينطبق عليها هذا التعبير ، مع شئ من التجاوز بطبيعة الحال . ذلك لأن تاريخ الفلسفة كان يشهد من آن لآخر تيارات مضادة يمكن أن يوصف موقفها من الاتجاهات السائدة بأنه موقف يسارى . فمنذ أقدم العهود كانت فلسفة هرقليطس ، فى دعوتها إلى التغير الدائم ، تتخذ موقفاً يمكن أن يسمى يسارياً بالقياس إلى فلسفات تؤكد فكرة الثبات كفلسفة پارمنيدس ومدرسته . كذلك كانت المذاهب المادية القديمة عند ديمقريطس ومن بعده أبيقور ولوكريتيوس ، تقف فى تاريخ الفلسفة إلى « يسار » ذلك التيار الروحى الذى سيطر على جزء كبير من تاريخ الفلسفة اليونانية ، ابتداء من

ف . نيتشة

فيثاغورس إلى سقراط وأفلاطون وأرسطو . وبالمثل نجد فى بداية العصر الحديث اتجاهات فلسفية يمكن أن توصف بأنها « يسارية » إذا ما قورنت بالأوضاع الفكرية « اليمينية » السائدة بين المفكرين اللاهوتيين فى ذلك الحين ، وإلا فكيف نصف المعارضة التى وجهها إلى التفكير التقليدى الموروث فلاسفة مثل بيكن فى حملته الشديدة على سلطة أرسطو والفلسفة المدرسية بأسرها ، أو مثل ديكارت فى تأكيده أن « العقل السليم أعدل الأشياء قسمة بين الناس » ، أو اسپينوزا فى تمجيده للعقل على حساب الوحى والإيمان ؟ تلك كلها كانت، بالنسبة إلى الجو الفكرى السائد فى القرن السابع عشر ، اتجاهات « يسارية » دون شك ، حتى قبل أن يعرف التقابل الحديث بين التفكير اليمينى والتفكير اليسارى .

على أن قضية اليمين واليسار فى الفلسفة لم تطرح بكل أبعادها إلا منذ القرن التاسع عشر ، وربما أمكن القول إن معالمها لم تتضح كل الوضوح إلا فى القرن العشرين . ولم تكن تطورات الفلسفة ذاتها – من حيث هى مبحث فكرى قائم بذاته – هى التى أدت إلى ظهور هذه القضية ، بل إن تطورات الأحداث السياسية والاجتماعية هى التى جرفت معها الفلسفة وفرضت عليها أن تواجه مشكلة اليمين واليسار بكل حدتها .

فما هى إذن عناصر هذه القضية ، وما موقف طرفيها من كل هذه العناصر ؟ لا شك أن الإجابة المفصلة على هذا السؤال تقتضى عرضاً شاملا لتيارات الفكر المعاصر ، إذ أن هذه التيارات كلها قد تأثرت – بطريق مباشر أو غير مباشر – بالتقابل بين اليمين واليسار . ولكن هذا المقال لن يتسع ، بطبيعة الحال ، إلا لعرض موجز لأهم العناصر التى يظهر من خلالها التقابل بين اليمين واليسار فى الفكر الفلسفى بأكبر قدر من الوضوح . ولا بد لنا أن نبه ، منذ البداية ، إلى أنه ليس من الضرورى أن تتوافر هذه العناصر كلها فى فلسفة معينة لكى توصف بأنها يمينية مثلا ، بل يكفى أن يتوافر منها البعض لكى ينطبق عليها هذا الوصف .

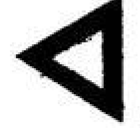
فكرة الثورة وتغيير الأوضاع

١ – أول هذه العناصر يمثل نتيجة مباشرة تترتب على ارتباط الفلسفة اليسارية بفكرة الثورة وتغيير الأوضاع .

فلكى يتغير أى وضع ، سواء أكان سياسياً أم اجتماعياً أم اقتصادياً ، فلا بد أن تكون جميع عناصر هذا الوضع مفهومة ومعقولة ، ولا بد أن تكون قابلة للبحث والتحليل . وبعبارة أخرى ، فان الثورة والتغيير تغدو مستحيلة لو ظل هناك أى عنصر غامض أو غير قابل بطبيعته للفهم . ومن هنا كانت الفلسفات ذات الاتجاه اليسارى تميل إلى تأكيد فكرة المعقولية ، وتحرص على تأكيد سيطرة الذهن على الطبيعة ، وتنظر إلى العالم بكل مجالاته على أنه يخضع – أو يمكن نظرياً أن يخضع – لقوانين منتظمة يستطيع العقل البشرى أن يكشفها .

هذا الحرص على المعقولية هو الذى أدى بالفلسفة اليسارية إلى أن تتخذ فى كثير من الأحيان موقفاً مادياً . ذلك لأن الدفاع عن المادية كان طوال تاريخ الفلسفة ، مرتبطاً بالرغبة فى تأكيد قدرة العقل على فهم العالم ، وعدم وجود أى مجال يعلو بطبيعته على سلطة الذهن البشرى .

ولسنا نود أن نبحث الآن فى مدى صواب هذه الفكرة أو خطئها ، ولكن ما يعنينا هنا هو أن تاريخ الفلسفة كان يشهد ، من آن لآخر ، مذاهب يؤكد أصحابها أن العقل لا يكون مطلق السلطة فى العالم إلا فى ظل فهم مادى للظواهر ، وأن النظرة المثالية إلى الأمور كفيلة بأن تحجب مجالات كثيرة عن سيطرة العقل ، وتحد من قدرته على فهم العالم .



وهنا تظهر لنا صفة هامة من صفات التقابل

بين المثالية والمادية ، وهو التقابل الذى يعبر فى كثير من الأحيان عن موقف اليمين واليسار فى الفلسفة . فهذا التقابل لا يرجع إلى أسباب فلسفية خالصة بقدر ما يرجع إلى أسباب عملية . وإذا كان اليساريون فى الفلسفة يحملون على المثالية ، فليس ذلك راجعاً إلى أنها لا تقنعهم بوصفها مذهباً فلسفياً ، بقدر ما هو راجع إلى أنها فى نظرهم طريقة فى تفسير العالم تترك جوانب كثيرة منه بمنأى عن قدرة الإنسان فى تغيير الأحداث والتحكم فى مجراها . فحين يكون العالم « فكرة » ، وحين يكون الجانب المادى من حياة الإنسان ضئيل الأهمية بالقياس إلى جوانبها الروحية ، يكون معنى ذلك — فى نظر أنصار الفكر اليسارى — أن الفلسفة ستهمل شأن العوامل العينية الملموسة فى حياة المجتمع ، ولا سيما الاقتصادية منها . وحين يسود الاعتقاد بأن تجربة العقل البشرى قاصرة محدودة ، وبأن هناك قوى حدسية أو صوفية أقدر من العقل على إدراك « ماهية العالم » ، يكون معنى ذلك — من الوجهة العملية — تقييد إرادة التغيير فى الإنسان ، والحد من قدرته على التحكم فى مجرى الحوادث . وبعبارة أخرى فليس اليساريون، فى نقدهم للاتجاهات المثالية والصوفية والحدسية ، بأقل حرصاً على الجوانب « الروحية » فى حياة الإنسان من اليمينيين ، وكل ما فى الأمر أنهم يحرصون على أن تكون لهم فلسفة تقدم للعالم أوضح الصور وأكثرها معقولية ، وبالتالى تتيح أكبر مجال لفاعلية الإنسان وقدرته على التغيير .

فكرة الأزلية ومعيار الثبات

٢ — ومن أهم الصفات المميزة للفلسفات التى يمكن أن يطلق عليها اسم « اليمينية » ، أنها تبحث فى مشكلات لا تتقيد بزمان معين أو مكان معين . فموضوعات بحثها « أزلية » ، ومعيار الصدق عندها هو الثبات والعلو على عوامل التغير .

ومن جهة أخرى فان الفلسفة اليسارية تؤكد فكرة التغير والحركة ، وتحرص على ربط كل ظاهرة بسياق زمانى أو مكانى محدد . ولا شك أن التضاد بين هذين الاتجاهين الفلسفيين ، فى هذا الصدد ، واضح كل الوضوح ؛ إذ أن هناك تياراً فلسفياً كاملا ما زال متأثراً ، ولو بطريق غير مباشر ، بالتراث الأفلاطونى الذى ينظر إلى الحركة على أنها نقص ، ويعد التغير مظهراً من مظاهر البطلان . وفى مقابل ذلك نجد أن هناك فلسفات كاملة ، فى الجانب اليسارى ، تركز جهودها فى بحث قوانين حركة التاريخ وتطوره ، أى أن غايتها هى دراسة قوانين نفس الظاهرة التى تعدها الفلسفة التقليدية تعبيراً عن النقص أو البطلان .

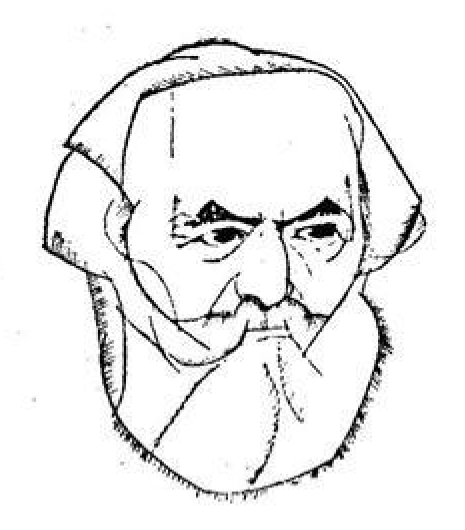
ومن المؤكد أن لفكرة الأزلية إغراء خاصاً للفيلسوف ، الذى يعتقد أن من أعظم مظاهر الحكمة أن يبحث العقل مشكلات لها صفة الدوام والبقاء ، لا مشكلات متغيرة ، ويظن أن ما يستحق التفكير فيه بحق هو الأمور التى تفرض نفسها على كل عقل بشرى أياً كان مكانه أو زمانه . ففكرة أزلية المشكلات الفلسفية وثباتها هى إذن فكرة ترضى إلى أبعد حد كبرياء الفيلسوف وتقنعه بخطورة رسالته فى الحياة . ومع ذلك فان تلك الفئة الأخرى من المفكرين الذى يدرجون ضمن أصحاب الفلسفات اليسارية ، ينظرون إلى هذا الأمر من زاوية أخرى ؛ ففكرة الأزلية لم تقحم فى مجال الفلسفة — فى رأيهم — لأغراض نظرية بحتة ، وإنما كان الغرض من إقحامها عملياً فى نهاية الأمر ، إذ أن تأكيد الأزلية يعنى تثبيت القيم الموجودة بالادعاء بأنها جزء من النظام الثابت للكون ، وبذلك تكون مهمة الفلسفة اليمينية — دون أن تشعر — هى أن تبرر المظالم الموجودة وتقطع على الناس طريق التفكير فى تغييرها .

٣ — على أنه إذا كانت المشكلات الفلسفية أزلية ثابتة بطبيعتها ، فإن حلولها — فى نظر الفلسفات اليمينية — كثيرة متعددة . فالمشكلة واحدة على مر العصور ، ولكن كل مذهب وكل فيلسوف يأتى لهذه المشكلة الواحدة بحل مختلف ، ومن هنا كان تعدد المذاهب وكثرتها أمراً طبيعياً فى الفلسفة التقليدية ، بل لقد أصبح هذا التعدد أمراً مسلماً به ، يقبل دون مناقشة ، كما لو كان جزءاً من ماهية الفلسفة ذاتها .

فالفلسفة ، تبعاً لهذه النظرة التقليدية ، مبحث يظل يعالج نفس المشكلات ، أو مشكلات متقاربة ، إلى ما لا نهاية . وهى بطبيعتها مبحث لا يتوقف عند حد ، ولا يصل إلى حلول ، وإنما هو سعى متواصل وراء غاية لا تبلغ ، وربما كان فى نظر البعض سعياً بلا غاية . ومن هنا كانت الفلسفة التقليدية — أعنى الفلسفة التى توصف بأنها « يمينية » — تبدى على صورة زاخرة ثرية إلى أبعد حدود الثراء ؛ ففيها مئات المذاهب والتيارات الرئيسية والفرعية ، وهى لا تكف أبداً عن التنوع والتشعب ، بحيث تبدو دائمة التجدد ، وتظهر لها على الدوام صور مغايرة لصورها المألوفة .

وفى مقابل ذلك ، يرى أنصار الاتجاهات اليسارية فى الفكر الفلسفى أن هذه الكثرة فى المذاهب والتيارات الفلسفية ، وإن كانت ترضى الذهن لأول وهلة ، فإنها تبدو للعقل الفاحص علامة ضعف لا قوة ، ذلك لأن الفلسفات التقليدية لا تتعدد إلا لأن قوامها فكر خالص يتعامل مع نفسه فقط .

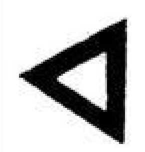
وحين يقتصر الفكر على التعامل مع نفسه ، ولا يرتبط بواقع يضبطه ، أو بحقيقة عينية تكبح جماحه ، فعندئذ تصبح كثرة المذاهب وتعدد وجهات النظر أمراً طبيعياً . إن الفكر المنطلق بلا قيود لا بد أن تتشعب مسالكه ، إذ لا يوجد شئ يقف فى وجهه ، ويمنعه من أن يسلك أى طريق يشاء . ولكن لنفرض أننا قيدنا هذا الفكر إلى الأرض ، وأرغمناه على



ك . ماركس

مواجهة مشكلات ملموسة ، وعلى أن يجد لهذه المشكلات حلا قابلا لأن يختبر فى الواقع العملى ، فهل سيظل هذا الفكر محتفظاً بتعدد اتجاهاته ؟ من الطبيعى أن التصاق الفكر بالواقع وتقيده به لا بد أن يؤدى إلى القضاء على هذا التعدد ؛ إذ يختبر الفكر ذاته من خلال الواقع ، ويظل يستبعد أخطاءه واحداً بعد الآخر حتى يستقر على اتجاه واحد لا يحيد عنه إلا فى أضيق الحدود .

والواقع أن مسألة كثرة المذاهب وتعددها كانت منذ البداية « لعبة » مسلماً بها فى الفلسفة ، وكان على المشتغلين فى هذا الميدان ، منذ أقدم عهوده ، أن يسلموا مقدماً بقواعد هذه اللعبة ويقبلوها على ما هى عليه ، وأن يمارسوها بدورهم عن طريق إضافة الجديد من المذاهب ، أو تنويع وتفريع القديم منها . ولكن ، ماذا لو اعترض المرء على قواعد اللعبة ذاتها ، وأكد أن الفلسفة ينبغى ألا تتعدد مذاهبها ، وأنها يجب أن تستقر آخر الأمر على اتجاه واحد ، أو على منهج واحد على الأقل ؟ تلك وجهة نظر موجودة بصورة ضمنية فى الفلسفة اليسارية . فتعدد المذاهب ، فى نظر أصحاب هذه الفلسفة ، ترف لا معنى له ، وهو إذا دل على شئ فإنما يدل على أن الفلسفة التقليدية ستظل تبنى قصوراً



فى الهواء إلى ما لا نهاية ، وأن الفكر ، إذ يبتعد عن الواقع وعن المشكلات الفعلية التى يواجهها الإنسان فى العالم المحيط به ، لن يجد ما يحد من انطلاقه فى أى اتجاه يحلو له أن يسير فيه . أما إذا قيد الفكر نفسه بمشكلات حقيقية ملموسة ، فسوف يختفى هذا التعدد تلقائياً ، ولن تعود هناك سوى فلسفة واحدة ، هى تلك التى تصلح منهجاً لاستطلاع آفاق عالمنا الحقيقى .

* * *

تراث اليمين وتراث اليسار

٤ – ولكن ، ما هى النتيجة التى تترتب على تعدد المذاهب فى الفلسفة اليمينية التقليدية ؟

لقد استطاعت هذه الفلسفة أن تبنى لنفسها تراثاً ضخماً يرجع إلى أكثر من ألفى عام ، وظل هذا التراث يتراكم ويزداد تشعباً وتنوعاً على الدوام . وكل جديد يظهر فى هذه الفلسفة فى عالم اليوم ، يضاف إلى ذخيرة هائلة من المشكلات والحلول والآراء ، ظل الفكر الفلسفى محتفظاً بها على مر القرون . وخلال هذا التاريخ الطويل كان الفكر الفلسفى التقليدى يزداد دقة وعمقاً بالتدريج ، حتى أصبح له أسلوبه الشديد التعقيد ، ومصطلحه العظيم الدقة ، وتميز بقدرة فائقة على التجريد والتحليل العميق . فليس فى وسع أحد أن ينكر أن الفلسفة التقليدية قد أفلحت فى تكوين جهاز فريد فى نوعه من المصطلحات والتعبيرات التى تزداد عمقاً على الدوام ، وما زالت حتى اليوم تزيد هذا الجهاز المحكم دقة وإحكاماً .

على أن الفلسفة اليسارية لا تتمتع بميزة كهذه على الاطلاق . فهى فلسفة لا تراث لها ، « مقطوعة من شجرة » على حد التعبير الشائع ، ومن هنا كانت تفتقر إلى القدرة على تقديم المصطلحات الدقيقة وتنويع الحجج العميقة واستخدام أسلوب مرهف حساس لأقل فرق فى وزن معانى الألفاظ .

وعلى حين أن الفلسفة اليمينية التقليدية قادرة على النمو والتشعب – فى اتجاه العمق – إلى ما لا نهاية ، فإن الفلسفة اليسارية محكوم عليها بألا تتحرك فى هذا الاتجاه إلا فى أضيق الحدود . وإن نظرة واحدة يلقيها المرء إلى كتاب مثل « الوجود والزمان » لهيدجر أو « نقد العقل الديالكتيكى » لسارتر (والكتاب الأخير يمينى الشكل وإن كان يسارى المضمون ، أى أن طريقة مؤلفه فى كتابته تنتمى إلى صميم التراث التقليدى اليمينى ، ولم يكتسبها سارتر إلا بفضل جذور هذا التراث فى أسلوبه) . لكفيلة بايضاح مقدار التعقد الهائل الذى اكتسبه الجهاز اللفظى للفلسفة التقليدية بعد كل ما مر به من التطورات ، وهو تعقد لا نجد له أى نظير فى الكتابات اليسارية ، بما تتسم به من بساطة شديدة ، تصل إلى حد السطحية أحياناً .

ومع ذلك فالمسألة فى نظر اليساريين ليست مسألة عمق وسطحية ، أو تعقد وبساطة فحسب ، بل إن هناك عوامل أخرى ينبغى أن يحسب حسابها فى المقارنة بين هذين الاتجاهين . فالعمق الفكرى الذى تتبدى عليه الفلسفات اليمينية ، والقدرة المعجزة على استخدام الألفاظ والتصورات والحجج ، وعلى التوغل المذهل فى التجريد – كل ذلك إنما يرجع إلى أن هذه الفلسفة تكون لنفسها عالماً قائماً بذاته ، ظلت تعيش فيه آلاف السنين ، فعرفت كل دروبه ومسالكه الخفية ، ولكنها لم تعرف مع كل ذلك كيف تخرج من سجن التجريد الذى حبست نفسها فيه . فموقف الفيلسوف التقليدى ، فى هذا الصدد ، إنما هو امتداد لموقف « الساحر » ، الذى يظن أن كلماته وتعاويذه ستغير الأشياء ، مع أن هذه الكلمات

والتعاويذ محصورة فى عالمها الخاص ، ولن يتسنى لها أن تخرج عنه مهما أطال الساحر ترديدها وتكرارها . أما الفلسفة اليسارية فهى فى رأى أصحابها تقف من الألفاظ موقف « العالم » ، الذى لا يستخدم الكلمات إلا لأنها تتصل بالوقائع وتستمد منها وتلخصها ، وبالتالى تقدر على التأثير فيها . وقد تكون حصيلته من الألفاظ والتعبيرات ، نتيجة لذلك ، أضيق نطاقاً بكثير ، ولكن ذلك إنما يرجع إلى استبعاده للمشكلات الوهمية وللتعبيرات التى ترمى فقط إلى إظهار قدرة العقل على التجريد ، واقتصاره فى استخدامه للغة على ما يتصل منها بالواقع ويسهم فى عملية تغييره .

التفكير النظرى والتطبيق العملى

٥ — ولعل أهم الصفات التى تفرق بين مفهوم الفلسفة اليمينى التقليدى ومفهومها اليسارى الثورى ، هو أنها فى الحالة الأولى مبحث ذو كيان مستقل ، على حين أنها فى الحالة الثانية مبحث مندمج فى مجالات أكثر واقعية وعينية من المجال الفلسفى التقليدى .

وتلك صفة تؤدى إليها المقارنات السابقة كلها ، سواء منها ما تعلق بمسألة الأزلية أو التغير ، وبمسألة كثرة المذاهب أو وحدتها ، وبمسألة تعقد الأسلوب الفلسفى أو بساطته . فالفلاسفة التقليديون ينظرون إلى الفلسفة كما لو كانت بناء قائماً بذاته ، مستقلا عن غيره . وهى فى رأيهم مبحث نظرى بحت ، لا يحتاج إلى الارتباط بأى مجال عملى ، بل إن المسائل العملية — كأبحاث الأخلاق والسياسة — إذا كان لها مجال فى مذاهبهم الفلسفية فانما يكون ذلك بوصفها نتائج ضرورية للمقدمات النظرية التى



أ . كامى

تنطوى عليها تلك المذاهب . وبعبارة أخرى ، فمدار البحث فى الفلسفة التقليدية هو المسائل النظرية ، التى تكون بناء متكاملا مكتفياً بذاته ، يستطيع إذا شاء أن يستقل عن كل ما عداه .

أما الفلسفة اليسارية فلا تعترف إلا بالمسائل التى تربط الفكر بالمشكلات الفعلية للمجتمع والناس . فالمسائل الميتافيزيقية المجردة ، كالبحث فى الوجود الخالص أو المقولات الشاملة ، ليس لها مكان فى مثل هذه الفلسفة ، وإنما يدور البحث فيها حول مسائل كقوانين التطور التاريخى أو الطبيعى ، وقد يزداد تغلغلا فى المجال العينى فيتناول مسائل تدخل فى مجال علم الاقتصاد السياسى أو علم الاجتماع . ولا شك أن هذا يؤدى إلى تضييق واضح لمجال الفلسفة ، إذ تقتصر فى هذه الحالة على المسائل التى تمس الجوانب العملية مساساً مباشراً ، وتستبعد منها كثير من المشكلات التى كانت ، ولا تزال ، تكون جزءاً لا يتجزأ من « بضاعة » الفيلسوف التقليدى .



ومع ذلك ، ففى مقابل تضييق نطاق الفلسفة على هذا النحو ، نجد أنها تشارك عند أصحاب الاتجاهات اليسارية ، فى صنع التاريخ وفى تغيير أحوال المجتمع ، أى أنها تنتقل من حالة التفكير النظرى البحت إلى حالة التطبيق العملى الفعلى ، وتضع لنفسها أهدافاً تسعى إلى تحقيقها بالفعل ، ولا تكتفى بتأملها من بعيد فحسب .

والواقع أن الثورة على الطابع النظرى الجاف للتفكير الفلسفى التقليدى لم تقتصر على الأوساط اليسارية المعروفة فحسب ، بل لقد شاركت فيها مصادر بعضها — من الوجهة السياسية — يمينى النزعة إلى أبعد حد ، وبعضها يقف بمعزل عن اليمين واليسار لأن فلسفته لا تزعم أنها تتخذ هذا الموقف السياسى أو ذاك . وحسبنا أن نذكر فى هذا الصدد تلك الحملة القاسية التى وجهها الفيلسوف الألمانى « نيتشه » إلى الفيلسوف التجريدى الخالص بوصفه نمطاً مشوهاً من البشر ، وكذلك المحاولات العديدة التى تبذلها مذاهب كالبراجماتية والوضعية القديمة والحديثة ، لاستبعاد المشكلات الميتافيزيقية الخالصة من مجال الفلسفة . وهكذا تمتد الثورة على الطابع النظرى المفرط للفلسفة حتى تشمل أوساطاً خارجة عن « اليسار » بمعناه المألوف ، تتفق معه فى الجانب السلبى من نظرته إلى الفلسفة ، أعنى فى الحملة على إغراق الفلسفة التقليدية فى التجريد .

بل إن البعض ليذهب فى الثورة على هذه الأوضاع إلى حد القول بأن فى الفلسفة التقليدية شيئاً ينتمى إلى باب الظواهر المرضية أو المعتلة ؛ فهذه الفلسفة تدرس المعرفة ، مثلا على أنها « مشكلة » ، لا على أنها « أمر واقع » ، وبذلك تضيع جهودها فى دراسة المشكلة ومحاولة الإتيان بحل لها ، بدلا من أن تكرس هذه الجهود لتنمية المعرفة وتوسيعها بعد أن تسلم مقدماً بوجودها . وهى تدرس الأخلاق على أنها مشكلة نظرية بدورها ، فيحاول كل مذهب أن يأتى بقاعدة عقلية للسلوك ، ولكن دون أن تفلح مذاهب الأخلاق النظرية كلها — منذ نشأتها إلى اليوم — فى تغيير السلوك الفعلى للناس أو التأثير فيه على أى نحو ، على حين أن أكثر الناس تأثيراً فى سلوك البشر هم أبعدهم عن الادعاء بأنهم أصحاب مذاهب « أخلاقية » فلسفية ، وأقلهم كلاماً عن قواعد السلوك . وهى تدرس المناهج العلمية بعد أن تكون هذه المناهج قد وضعت ، وربما بعد أن يتجاوزها العلم ذاته ويتخطاها ، وبذلك لا تؤدى دراستها لها إلى تقدم العلم خطوة واحدة إلى الأمام . وما هذه إلا أمثلة قليلة تدل على أن الفلسفة ، فى طابعها النظرى التقليدى ، يمكن أن تدرس بوصفها استخداماً « مرضياً » للعقل البشرى ، يتخذ فيه التجريد غاية فى ذاتها ، دون محاولة لتبيان مدى صلاحية هذه التجريدات للانطباق على الواقع والحياة .

ولو شئنا أن نعبر عن هذه الصفة بلغة هيجلية ، لقلنا إن التفكير الفلسفى التقليدى يمثل نوعاً من « الاغتراب » ، وأن الفيلسوف النظرى إنسان مغترب لأنه يمارس نشاطاً ناقصاً ، مشوهاً ، مقتلعاً من جذوره ، وأن حياة التأمل الفلسفى — تلك الحياة التى رأى فيها أرسطو أكمل غاية يستطيع أن يحققها الإنسان — إنما هى حياة غير طبيعية ، مقتطعة من سياقها .

فالفيلسوف النظرى يتخذ موقفاً غير مكتمل العناصر ، ويحيا بأفكاره وفى أفكاره ولأفكاره ، ناسياً أن حوله عالماً كاملا يدعوه إلى تطبيق هذه الأفكار عليه ، وإلى تجاوز حالة « الاغتراب » التى يعيش فيها بأن يكون إنساناً متكاملا ، لا إنساناً « نظرياً » فحسب ، ولن يكون هذا التجاوز إلا

باعادة الفلسفة إلى سياقها الطبيعى الذى تكون فيه أداة لحل المشكلات الفعلية للإنسان والمجتمع .

* *

مصير الفلسفة بين اليمين واليسار

والآن ، وبعد أن رسمنا تلك الصورة المجملة للعناصر الرئيسية فى التقابل بين الطريقة اليمينية والطريقة اليسارية فى التفكير الفلسفى ، فما زالت أمامنا مسألة على أعظم جانب من الأهمية ، هى أن نحاول استخلاص ما يترتب على هذا التقابل من نتائج بالنسبة إلى مصير الفلسفة فى المستقبل .

والأمر الذى يبدو بكل وضوح هو أن الفلسفة تقف اليوم فى مفترق للطرق ، يتعين عليها فيه أن تقوم بعملية اختيار حاسمة . فإذا شاءت أن تحتفظ بكيانها المستقل ، فعليها أن تتمسك بوجهة النظر اليمينية التقليدية .

ذلك أن الكثيرين يعتقدون أن قضية الفلسفة مرتبطة باليمين ارتباطاً وثيقاً ، وأن مصيرها متوقف عليه . ففى اليمين — كما رأينا من قبل — نجد المذاهب المتشعبة المتعددة ، ونجد ازدهاراً حقيقياً للفكر الفلسفى ، وتنوعاً غنياً لكل جوانبه . وفى المذاهب اليمينية تبلغ اللغة الفلسفية أقصى درجات الدقة ، وتصل إلى أعماق تعجز قطعاً عن بلوغها فى أى مذهب يسارى . وعند الفلاسفة اليمينيين وحدهم يكون للفلسفة كيانها المستقل ، بحيث يبدو بحق أن استمرار الفلسفة ، بوصفها مبحثاً قائماً بذاته ، متوقف على استمرار الطريقة اليمينية التقليدية فى التفلسف .

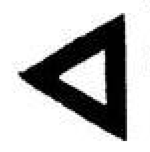
ومع ذلك ، فالفلسفة اليمينية لا تحقق شيئاً ، ولا ترتبط بالمشكلات الحقيقية التى تواجهها الجموع الكبيرة من البشر فى حياتها الفعلية ، ولا تسهم بأى دور فى تحقيق رغبة الإنسان الدائمة فى تغيير المجتمع المحيط به ، والثورة على أى وضع ظالم يجد نفسه فيه .

ومن المؤكد أن المذاهب اليسارية هى وحدها التى تتصدى لتحقيق هذه الغاية ، وتأخذ على عاتقها مهمة استخدام الفلسفة أداة تساعد الإنسان على فهم السياق التاريخى والاجتماعى الذى يعيش فيه ، وبالتالى على تغيير أوضاع حياته وتحقيق المزيد من التقدم فيها .

ولكن هذه الفلسفة اليسارية ، من جهة أخرى ، تبدو منتهية إلى طريق مسدود . فلنفرض أننا وصلنا بالفعل إلى منهج مستقر تستعين به الفلسفة على فهم مشكلات الإنسان فهماً حقيقياً ، وتقضى به على تعدد وجهات النظر الذى ظل ملازماً لها منذ البداية ، فما الذى يمكن أن يحدث ، فى مجال الفلسفة ، بعد ذلك ؟ سيتوقف سير الفلسفة ، ولن يكون أمامها بعد ذلك شئ تفعله سوى أن تطبق منهجها على مجالات أخرى غير مجالها الأصلى ، فيؤدى بها ذلك إلى أن تذوب وتنصهر فى هذه المجالات ، وأقصى ما يمكنها أن تفعله ، لكى تحتفظ بشئ من دماء الحياة فى ذاتها ، هو أن تدرس تاريخها السابق ، وتتحول إلى « تاريخ لتطور الفكر البشرى » — ولكن مثل هذه الدراسة التاريخية لن تكون بطبيعة الحال « فلسفة » قائمة بذاتها .

هذا إذن هو المصير الذى يبدو أنه ينتظر الفلسفة فى عصرنا هذا : فهى إذا شاءت أن تظل مزدهرة منتعشة بين المذاهب اليمينية ، كان عليها أن تدفع لذلك ثمناً غالياً ، هو أن تظل على هامش الحياة الفعلية للناس ، أى تظل نشاطاً تجريدياً صرفاً ، يعجز عن الفعل ولا يقبل التحقيق أو التطبيق . وهى إذا اختارت أن « تعمل » شيئاً ، أى أن تحقق ذاتها وتخوض مشكلات الإنسان الفعلية ، وتسهم بدور حقيقى فى حياة الناس ، كما يريد أصحاب الاتجاه اليسارى ، فإنها ستقضى على كيانها المستقل ، وستندمج وتذوب فى عشرات من الدراسات الأخرى ، ولا تعود مبحثاً قائماً بذاته .

وبعبارة أخرى فان على الفلسفة أن تختار بين أحد أمرين : إما أن تحتفظ بكيانها الخاص ، وتظل عاجزة عن التأثير فى الواقع أو القيام بدور فى تغييره ، وإما



أن تحقق ذاتها فى الواقع ، وتقضى على ذاتها بالاندماج فى الكل الأشمل الذى يمثله هذا الواقع .

فهل كتب على الفلسفة إذن ألا تظل حية إلا بوصفها مشروعاً فكرياً لا يتحقق ، على حين أنها لو انتقلت إلى مجال الفعل لما ظلت قائمة بوصفها « فلسفة » ؟ وهل يتعين عليها أن تعيش بوصفها « حالة اغتراب » ، بينما لو تكاملت مع بقية عناصر الإنسان والمجتمع ، وقضت على هذا الاغتراب ، لقضت فى الوقت نفسه على ذاتها ؟ أليس لها مفر من الاختيار بين حياة عقيمة ، وبين موت مثمر ؟

هكذا ، بالفعل ، يبدو وضع الفلسفة الآن بين اليمين واليسار . والصورة كما نرى قاتمة ، ولكنها فى اعتقادى هى الأقرب إلى الحقيقة . ولكم وددت لو استطعت أن أختم هذا المقال بكلمة تفاؤل ، فأقول إن الفلسفة سوف تتمكن يوماً ما من الجمع بين فاعلية اليسار وإيجابيته وبين عمق اليمين وتنوعه ، ولكنى لا أملك إلا أن أقول إن هذا الجمع ، لو كان سيتحقق فى وقت ما ، فان بوادره لم تظهر بعد حتى اللحظة الراهنة من تاريخ العالم على الأقل .

فؤاد زكريا

سارتر . . عاصفة على العصر ! :

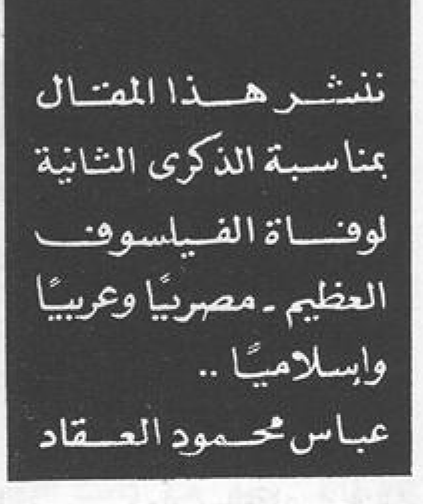


إن نفهم شيئاً عن سارتر معناه أن نفهم شيئاً عن هذا العصر ، وإن نلتقى بسارتر ولو فى كتاب معناه أن نقف أمام مرآة العصر ؛ فهذا الكاتب هو بحق العاكس الحقيقى لضمير القرن العشرين .

وما أكثر الكتب التى صدرت عن سارتر وما أقلها فى وقت واحد ؛ فأكثر ما كتب عن سارتر تناوله من زاوية واحدة من زواياه العديدة ، وأقلها هو ما تناوله من كل زواياه . فان تعرفه من زاوية واحدة معناه أن تعرف شيئاً عنه ، وإن تعرفه من كل زواياه معناه أن تلتقى به وأن تعيش معه . ومن هنا كانت أهمية الكتب المتكاملة التى تتناول الكاتب من كل زواياه ، ويسهم فيها مجموعة من النقاد كل من زاويته الخاصة . هذا النوع من التأليف الجماعى مألوف جداً فى الغرب ولكنه يكاد يكون معدوماً فى العربية ؛ لهذا كان رائعاً من الأستاذ مجاهد عبدالمنعم مجاهد أن يعى هذا كله ، فيقدم على ترجمة وتلخيص مجموعة كبيرة من الفصول التى تناولت هذه الظاهرة . . . سارتر .

وأول ما يبدهك فى هذا الكتاب أن صاحبه مولع بسارتر ، وأن الكتاب على حد تعبيره ثمرة عشق روحى وزواج فكرى دام أكثر من اثنى عشر عاماً بين المفكر الفرنسى والأديب العربى . . وفى أثناء هذه المعاشرة ظل المترجم يقتفى أثر سارتر ويتتبع خطاه ، فيعرف ما كتبه ويقف على أخبار ما سيكتبه ، ويعرف أيضاً ما كتبه عنه الآخرون . وعلى الرغم من تعدد مصادر هذا الكتاب إلا أنه فى عمومه يقوم على الكتاب الذى اشترك فى تحريره مجموعة من النقاد ، وأشرفت على جمع فصوله إديث كرن ، وظهر بعنوان « سارتر » فى سلسلة Twentieth Century Views وهى السلسلة التى أصدرت مجموعة من الكتب عن مجموعة من الفلاسفة والأدباء والشعراء متبعة فيها هذا المنهج .. منهج التأليف الجماعى . ولو أن الأستاذ مجاهد اكتفى بترجمة هذا الكتاب ترجمة كاملة لكفى نفســه عناء البحث ومشقة التلخيص ، فبعض المقالات شديدة الإيجاز ، وليس كل ما كتب عن سارتر ماثل فى هذا الكتاب .




نتشر هذا المقال
بمناسبة الذكرى الثانية
لوفاة الفيلسوف
العظيم - مصريًا وعربيًا
وإسلاميًا ..
عباس محمود العقاد

من فلسفة العقاد

جلال العشرى

عند الحب سهر أحلى من حلم النوم
ونوم أُيقظ من سهر الخلود ..
عند الحب نور يطوى الشمس والقمر
وموعد ينسى الليل والنهار ..
عند الحب حياة يهون من أجلها الموت
وموت تباع من أجله الحياة ..



هـ . برجسون

وبعدها سقط القلم .. ومات العقاد . فتلك كانت آخر الكلمات التى اعتاد رحمه الله أن يدونها فى مفكرته اليومية كل ليلة قبل أن ينام ، وشاء العقاد مع مشيئة القدر أن تكون آخر كلماته عن الحب والموت . على أننا إذا عدنا بصفحات المفكرة قليلا إلى الوراء رأيناه يتكلم عن الضحك والحياة ، فيقول :

فى الضحك من المنطق إدراك النقائض
وفيه من الفن شعور الاستغراب
وفيه من العلم دعوى النقد
وفيه من الأخلاق أشتات من العطف والرحمة والشماتة والكبرياء .

وتلك هى الفلسفة بمباحثها الثلاثة .. المعرفة والأخلاق والجمال ، بل تلك هى الحياة بأبعادها الثلاثة ... معرفة الحق وفعل الخير وتذوق الجمال .

فالضحك ظاهرة إنسانية ، وربما كان هو الظاهرة الوحيدة التى اختص بها الإنسان ، فالحيوان لا يضحك ، والجبال لا تضحك ، والجماد لم يعرف الضحك ولا عرفته الأشجار ، وإنما الضحك ظاهرة انسانية



هـ . سبنسر

عامة أو هو فضيلة أنعم بها الله على الإنسان ليعوضه عن فكرة الموت التى تؤرقه ، وشبح الفناء الذى يتراءى له من بعيد . ولهذا رأينا العقاد يربط بوعى كامل بين فكرة الموت وفكرة الضحك فيقول فى رثائه لنفسه :

وغنوا فإن الموت كأس شهية
وما زال يحلو أن يغنى ويشربا
ولا تذكرونى بالبكاء وإنما
أعيدوا على سمعى القصيد فأطربا

ولهذا أيضاً كان الضحك من أهم الظواهر التى قال عنها نيتشه على لسان نبيه زرادشت وهو قادم من أعلى الجبل : « لقد أتيت إليكم بشرعة الضحك ، الإنسان الأعلى تعلم كيف تضحك . . » . فالضحك ليس بالموضوع الهين الذى لا يعمل له حساب ، وإنما هو من أهم الموضوعات التى شغلت أذهان كثير من الفلاسفة والأدباء ، بل وجدنا من أساتذة الجامعات من اتخذه موضوعاً لرسالة أو مادة لبحث ، بل وجدناه يتعدى أولئك وهؤلاء جميعاً إلى بعض العلماء ممن حاولوا أن ينتقلوا به من مجال النظر الفلسفى الخالص إلى المجال العلمى البحت ، فأخضعوه للمنهج التجريبى الذى يحاول أن يفسره بالكشف عن أسبابه الفسيولوجية ، وبواعثه السيكولوجية فضلا عن دلالته الاجتماعية . لهذا لم يكن غريباً ولا مستغرباً أن اهتم العقاد وهو الرائد الأول لفضاء حياتنا الثقافية المعاصرة بهذا الموضوع الطريف فأفرد له كتاباً بعنوان : « جحا . . الضاحك المضحك » كما عالجه فى بعض مقالاته التى نجدها فى ساعاته بين الكتب ، ومراجعاته فى الآداب والفنون ، ومطالعاته فى الكتب والحياة . ولقد عبر العقاد عن هذا كله بقوله : « ربما كان اسم الضحك مغرياً بالاستخفاف منافياً للجد فى بواعثه ومعانيه ، ولكن البحث عن أسباب الضحك جد كأصدق الجد الذى يعرفنا بنفوسنا كما يعرفنا بها أعظم العظائم وأفدح المحزنات . . بل ربما كان الأمر المحزن يسير التعليل ، لأننا لا نحار فيه ولا يخفى علينا أنه يرجع إلى حب السلامة وكراهة الضرر والإصابة . . أما الضحك فليس من سهولة التفسير بهذه المنزلة . ولا سيما الضحك الذى يتشعب ويتفرع وتتباعد مصادره من النفس أو تتقارب مع التفرقة بينها فى الأسماء حتى يلتبس موضوع منها بموضوع وعنوان بعنوان » .

فسيولوجية الضحك

ولكن هل صحيح أن الإنسان هو الضاحك الوحيد ؟ أو أن الضحك وحده هو الطابع المميز للإنسان ؟

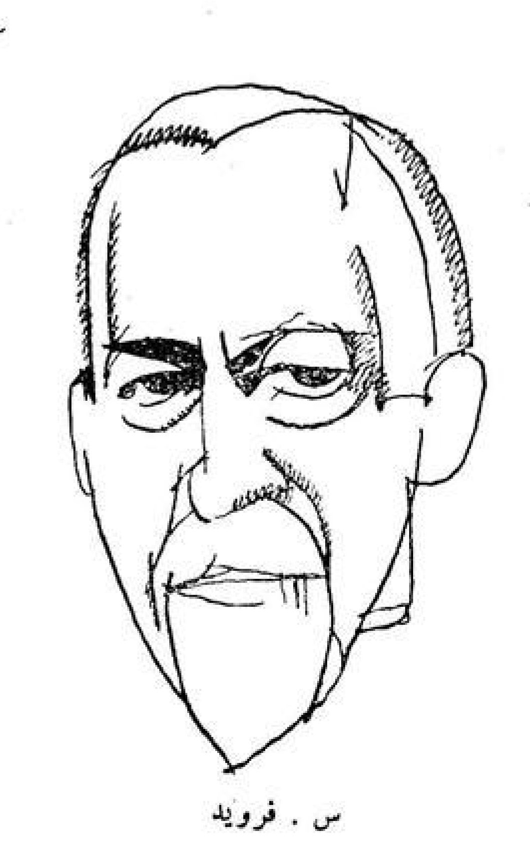
عند بعض الفلاسفة أن الإنسان حيوان ضاحك وأن الضحك هو الظاهرة الوحيدة التى يتميز بها الإنسان ، وإذا كان دارون قد ذهب إلى أن الضحك ظاهرة ملاحظة عند بعض أنواع الحيوان ، حتى إن بعض أنواع الشمبانزى تستطيع أن تضحك كالإنسان سواء بسواء ، فمن المؤكد أن ضحكها لا يعدو أن يكون ضحكاً جزئياً محدوداً ، أو هو ضحك لا يزيد على كونه إرجاعات فسيولوجية معينة لبعض المنبهات العضوية الخاصة . لذلك رأينا من الفلاسفة . . رأينا برجسون مثلا ، يميل إلى القول بأن

الإنسان إن لم يكن هو الضاحك الوحيد ، فلا أقل من أن يكون هو المضحك الوحيد ، أو هو الحيوان الوحيد الذى يعرف كيف يضحك الآخرين . . فهو وحده الذى يتذوق النكتة ، وهو وحده الذى يستخدم الفكاهة ، وهو وحده الذى يتفنن فى خلق أسباب الضحك . حتى كان من نتائج هذا كله أن أصبح الضحك فناً له قواعده وأصوله ، وأصبحت الكوميديا أدباً حقيقياً له من القواعد الأدبية ما لغيره من فنون اللغة .

ومن هنا ربط كثير من المفكرين بين الضحك وبين التعبير اللغوى والنشاط الذهنى والباعث النفسى والميول الاجتماعية ، فقالوا إن الضحك ظاهرة إنســانية عامة أو ظاهرة بشرية خاصة ،

وكان العقاد من أولئك المفكرين الذى أكدوا العلاقة بين القدرة على الضحك والقدرة على التعبير اللغوى ،

فعنده أن الإنسان « حيوان ضاحك » لأنه « حيوان مفكر » أو « حيوان ناطق » . « وهذه إحدى العلامات على سريان الضحك مسرى اللغة بين بنى الإنسان ، فهو كاللغة يؤدى لجميع الناس معانى مشتركة يتقاربون بها على تباعد المنازل والأجناس ، وهو كاللغة يختلف بين وطن ووطن وبين جنس وجنس ، كما يختلف بين قائل وقائل فى مناهج التعبير بين المتكلمين بلسان واحد فى أسرة واحدة » .



س . فرويد

ولكن إذا كان الربط بين الضحك واللغة يؤكد الطابع البشرى لظاهرة الضحك ، أفلا يدعونا أيضاً إلى البحث عن الجانب الفسيولوجى الذى تنطوى عليه هذه الظاهرة الإنسانية ، خاصة وأن عملية الكلام مرتبطة بنفس عضلات الوجه وأجهزة النطق التى تتركز فيها عملية الضحك ؟

عند العقاد أن جواب هذا السؤال قد يوجد فى تعليل هربرت سبنسر للضحك ، لأنه فى رأيه خير تعليل لدى الكتاب المعاصرين . وهو لا يقصد هنا بالطبع تعليل أسباب الضحك ، بل تعليل حركة الضحك العضلية وما يرتبط بها من أفكار وأحاسيس، ومؤدى رأى سبنسر كما جاء فى مقاله « فسيولوجية الضحك » وكما أورده العقاد أن المؤثرات لها فى الإنسان ثلاثة منافذ : منفذ الحس ،ومنفذ الفكر ومنفذ الحركة العضلية . وأنها كلها قابلة للتحول من منفذ إلى منفذ سواء بدأت بالتفكير أو بدأت بالحس أو بدأت بحركة من العضلات ، وأنه لا بد لحدوث الضحك من التحول المفاجئ من سياق إلى سياق فى وجهة الشعور .

وكيف يتم ذلك ؟

يتم ذلك بتحول الاحساس فجأة من الأعصاب إلى العضلات ، ذلك لأن الاحساس إذا اشتد على الأعصاب تجاوزها إلى العضلات فظهر عليها فى حركة عنيفة أو رقيقة على حسب قوته واشتداده ، فاذا حبس الاحساس فى طريقه فجأة تحول بغير إرادتنا من الأعصاب إلى أسهل العضلات حركة ، وأسرعها تأثراً ،وهى عضلات الوجه والشفتين ثم

عضلات العنق والرئتين فتتحرك بالابتسام أو بالضحك أو بالقهقهة أو بالوقوف والاختلاج عند من يغلبه الضحك وتهتز له عضلات الجسم كله .

وهل تكفى المفاجأة وحدها لحدوث الضحك ؟

كلا بطبيعة الحال ، فالضحك يحدث ما لم يمنعه الألم ، فان الألم يحجب الشعور بالمضحكات وغير المضحكات .. يحجب الشعور بالسرور كما يحجب الشعور بالجلال ، وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله :

« إن المفاجأة التى تعوق الإحساس عن مجراه وتحوله إلى العضلات كافية وحدها للضحك ولا حاجة معها إلى استثناء الألم ، لأن الألم استثناء لكل شعور وليس بالاستثناء للمضحكات دون سواها » .

النكتة هى الضحك الصحيح

هذا هو رأى هربرت سبنسر الذى أخذ به العقاد بعد أن أضاف إليه ما يوفق بينه وبين رأى أرسطو ، وبعد أن أفاد منهما معاً فى تكوين رأيه الجديد ، أو رأيه فى النكتة وأنها هى الضحك الصحيح ، فعند العقاد أن كل نكتة فيها شئ من هذا التحول الذى مثل له سبنسر ينتج عن المفاجأة التى لم تكن متوقعة ، ويتلخص فى إظهار نتيجة غير النتيجة التى تتبادر إلى الذهن لأول وهلة من الشئ المضحك ، ويضيف العقــاد إلى هذا قوله بأن النكتة يمكن أن تتخذ محكا لقياس الصواب من الخطأ فى الآراء والأفكار : « فالنكتة الصادقة هى الحجة التى تظهر لنا فساد الأقيسة المختلفة ، واضطراب النتيجة التى تأتى فى غير موضعها وتلتوى على مقدماتها » .

وهنا تقوم النكتة بوظيفة تطهيرية بالنسبة إلى النفس ، وبنوع من الرياضة الذهنية بالنسبة إلى العقل :

« وهذه هى النكات التى تفيد النفس لأنها تروح عنها ، وتفيد الذهن لأنها ضرب من المرانة على التفكير السريع ، وشحذ للفهم ، وتقديم له على المنطق السديد » .

ومن الكلام عن النكتة وأنها هى الضحك الصحيح ، ينتقل العقاد إلى الكلام عن الملكات التى يعتمد عليها كتاب الأوصاف المضحكة أو صانعو الضحك . وهى ملكات كثيرة برع فيها كتاب كثيرون :

فمنهم من يعتمد على ملكة السخر : « وهو يحتاج إلى الذكاء وإدراك الفروق وقد يصحبه شئ من الجد والمرارة » .

ومنهم من يعتمد على الدعابة : « وهى تحتاج إلى مرح فى الطبيعة مرجعه فى الغالب إلى المزاج لا إلى الدرس والتعليم » .

ومنهم من يعتمد على الهزل : « وهو خلق ينشأ عن جهل بتقدير عظائم الأشياء وقد يستحل الضحك فى جلائل الخطوب » .

ومنهم من يعتمد على العطف : « وهو يرضى الإنسان عن نقائص الناس ويضحكه ، كما يرضى الوالد الشفيق على جهل وليده الصغير » .

وخير هذه الملكات وأعلاها فى رأى العقاد ملكة السخر يمازجها العطف : « وهى عبقرية لا تقل فى اقتدارها على تجميل الحياة وتثقيف النفوس والأذواق عن عبقرية الفلسفة وعبقرية الشعر والتلحين » .

ولكن مم يسخر الإنسان ؟

هنا ننتقل من البحث فى فسيولوجية الضحك إلى البحث فى سيكولوجية الضحك ، أو من الكلام عن ظواهر الضحك العضوية إلى الكلام عن بواعثه النفسية ، أو باختصار إلى الكلام عن تعليل الضحك والإجابة عن سؤال : لماذا نضحك ؟

سيكولوجية الضحك

كما أفاد العقاد من تفسير هربرت سبنسر لفسيولوجية الضحك ، أفاد أيضاً من تفسير سيجموند فرويد لسيكولوجية الضحك ، واتخذ من

رأى الأخير قاعدة لإطلاق رأيه الخاص فى هذه الظاهرة النفسية العامة . فعند فرويد أن النكتة وسيلة من الوسائل العملية التى يلجأ إليها الفرد فى المجتمع ليريح نفسه من عناء الواجبات الثقيلة ، ويتحلل من الحرج الذى توقعه فيه المسئولية ، ثم هى فى أوقات الضيق والشدائد أصدق تعبير عن ضمير الشعب وعن رغباته المدفونة فى أعماق اللاشعور .

وهنا يربط فرويد بين بواعث النكتة ومدلولاتها وبين الحلم وما يؤديه من وظيفة ، فيذهب إلى أن النكتة تشبه الحلم فى أساليبه وهى التورية والتأويل والرمز والتلفيق .

من هذا الرأى أفاد العقاد فى إقامة رأيه الخاص فى أسباب الضحك ، وهو الرأى الذى أودعه أول كتبه « خلاصة اليومية » ١٩١٢ ، وكان رحمه الله شغوفاً بتعليل ظاهرة الضحك مهتماً بالكتابة عنها منذ بدأ الكتابة بين الخامسة عشرة والعشرين . ففى ص ٤٣ من هذا الكتاب نجد هذه الخاطرة عن الضحك وفيها يقول : « للضحك عدة أسباب أكثرها يدور حول محور واحد هو الاغتباط بأنفسنا أو بما نحسه من كمالها أو بسلامتنا من النقص الذى نكشفه فى سوانا ، ولما كان الإنسان لا يضحك إلا سروراً برجحانه ، فهو لا يضحك فى الأحوال التى رجحانه فيها معروف غير محدود . فالرجل المعروف المكانة ليس يضحك من تصرف الصعلوك الوضيع وإن كان مضحكاً فى ذاته ، إلا إذا كان يسخر من أهل طبقة ليباهى بطبقته أو من أهل بلاد ليباهى ببلاده » .

وهنا نجد أن العقاد يقرن أسباب الضحك بملاحظة النقص والادعاء ، وبملاحظة الغرور والكلفة ، كما سنجده هناك يتعمق هذا الرأى ويصوغه صياغته المستوفاة ، لأن العقاد وإن لم يضع نظرية كاملة فى هذا الموضوع إلا أنه كان يعود إليه بين حين وآخر كلما استدعاه التعقيب على مسألة تمت إليه . . . فاذا عدنا إلى الإجابة عن سؤالنا القديم : « ومم يسخر الإنسان ؟ » وجدناه يقول فى مقاله « ملكة السخر عند المعرى » ١٩٢٣ « إنه ينظر إلى مواطن الكذب من دعاوى الناس فيبتسم ، وينظر إلى لجاجهم فى الطمع وإعناتهم أنفسهم فى غير طائل فيبتسم ، وهذا هو العبث وذاك هو الغرور .. فالعبث والغرور بابان من أبواب السخر ، بل هما جماع أبوابه كافة . وكل ما أضحك من أعمال الناس فانما هو لون من ألوان الغرور أو ضرب من ضروب العبث . . وكثيراً ما يلتقيان : فان الغرور هو تجاوز الإنسان قدره ، والعبث هو السعى فى غير جدوى . ولا يكون هذا فى أكثر الأحيان إلا عن اغترار المرء بنفسه وتعدمنه لطوره » .

ولكن العقاد بأفقه الذهنى الرحيب ومنهجه التكاملى فى البحث ، العقاد الذى لا يدين بمذهب فلسفى محدود ولا يقتدى بشرعة فيلسوف واحد ، العقاد الذى آمن بأن الحياة الإنسانية أوسع نطاقاً من أن تنحصر فى جهة واحدة ، يعود فيقول : « إن التماس علة واحدة لجميع الضحك خطأ لا يؤدى إلى رأى صائب ، لأن الضحك وإن كان اسمه واحداً إلا أنه ليس بظاهرة واحدة حتى يكون له سبب واحد » . فاذا تعددت ظواهر الضحك تبعاً لتعدد الملكات التى يعتمد عليها كتاب الأوصاف المضحكة بين ملكة السخر ، وملكة الدعابة ، وملكة الهزل ، وملكة العطف ، وأخيراً ملكة السخر يمازجها العطف ، تعددت بالتالى أسباب الضحك بحيث تئول فى النهاية إلى فروق لا بين أنواع الضحك ، بل بين أنواع الضاحكين . . .

فالسخرية التى تؤلم الناس أو تكشف عيوبهم ونقائصهم هى : « ضحك الشرير الخبيث » .
والدعابة التى يشترك فيها الاثنان . . الضاحك

والمضحوك منه هى : « ضحك القلب الطيب الذى يسر نفسه ويسر غيره بما يكشفه من هفواتهم أو يعرضه من نقائضهم ، فلا يحسون أنه يفردهم بتلك النقائض أو يأخذ تلك الهفوات مأخذ الشماتة والخيلاء » .

والفكاهة التى تمثل لنا المضحكات أو أنواع الضحك هى : « ضحك الفنان الناقد الذى يصور لنا دواعى الضحك ويبدع فى تصويرها وتمثيلها ، فهو مضحك وليس بأضحوكة ، أو هو واضع الضحك وليس بموضوع للضاحكين » .

الضحك ظاهرة اجتماعية

وكما أفاد العقاد من رأى سبنسر فى فسيولوجية الضحك ، ورأى فرويد فى سيكولوجية الضحك ، فها هنا أيضاً نراه يفيد من رأى هنرى برجسون فى الدلالة الاجتماعية للضحك .

فعند العقاد أن هذه هى الآراء النموذجية الثلاثة التى تغنينا عن تتبع الكثير من الآراء ، وعند العقاد أيضاً أنه من النادر أن يوجد رأى فى الضحك لا يلتقى بهذه الآراء فى جزء من أجزائه .

ومؤدى رأى برجسون أن الضحك ظاهرة اجتماعية لا محالة ، لأن « وجود الانسان لذاته » لا ينفصل منذ البداية عن « وجوده للآخرين » ، وبالتالى فان الضحك يفترض دائماً « وجود الآخر » الذى أسخر منه أو أهزأ به أو أتعاطف معه أو اشترك معه فى السخرية من شخص ثالث أو أتبادل معه النكتة أو أقلده فى ضحكه دون أن أعرف السبب الذى من أجله يضحك .

ويخلص برجسون إلى أن الضحك تطور منطقى وحاسة اجتماعية فى وقت واحد ، فنحن نضحك إذا رأينا إنساناً يتصرف تصرف الآلة ويقيس الأمور قياساً آلياً لا محل فيه للتمييز المنطقى ، ولكننا نضحك فى الجماعة عامة ولا نضحك منفردين ، لأن الضحك اجتماعى المنشأ واجتماعى الغاية . . فقلما يضحك الإنسان على انفراد إلا إذا استحضر العلاقة الاجتماعية فى ذهنه ، وقلما ننظر إلى أحد يضحك على انفراد إلا ساورنا الشك فى عقله ما لم يكن لديه عذر معقول . « لهذا يقرر برجسون أن الضحك مرتبط بالتصرف المنطقى وبالحـاسة الاجتماعية فى وقت واحد ، فهو وسيلة من وسائل المجتمع لحمل أبنائه على التصرف فيه تصرف الراشدين الذين يفقهون معنى ما يصنعون » .

ومن رأى برجسون هو الآخر يفيد العقاد فى إقامة رأيه الخاص فى « سوسيولوجية الضحك » ، فعند العقاد أن الضحك ملكة إنسانية فى أصلها، وظاهرة اجتماعية من طرفيها ... فلا يضحك إلا إنسان ولا يكون ضحكه إلا فى جماعة .. وإننا لكى نفهم الضحك على حقيقته لا بد لنا من أن نتصوره فى مناخه الطبيعى . . ألا وهو المجتمع . وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله : « إن الشعور بالمضحكات والمحزنات ملكة إنسانية وجدت فى الإنسان ولم توجد فى الحيوانات لأنه يدرك المشابهة ويحس بالتعاطف ويستدعى الخواطر من قريب أو بعيد » .

ولهذا رأينا العقاد فى تصنيفه لحالات الضحك يهتم بابراز الجانب الاجتماعى أو الدلالة الاجتماعية لهذه الظاهرة التى لا تخرج عن كونها استجابة طبيعية لبعض مطالب الحياة الجمعية ، أو رد فعل لبعض المواقف التى تعبر عن شتى مظاهر التجمع الإنسانى ، فضحك السرور والرضى ، وضحك السخرية والازدراء ، وضحك المزاح والطرب ، وضحك العجب والاعجاب ، وضحك العطف والمودة ، وضحك الشماتة والعداوة ، وضحك المفاجأة والدهشة ، وضحك المقرور وضحك

المشنوج وضحك السذاجة وضحك البلاهة وغيرها من صنوف الضحك كلها صور جماعية تعبر عن العقل الجمعى ، فلا تصدر إلا عن إنسان ولا تحدث إلا فى جماعة .

وظاهرة إنسانية

وهنا نجد أن العقاد لا يكتفى بتأكيد البعد الاجتماعى فى ظاهرة الضحك ، بل يتعداه إلى تأكيد البعد الإنسانى أيضاً فيقول إن الإنسان حيوان ضاحك كما أنه حيوان ناطق ، أو هو حيوان ضاحك لأنه حيوان ناطق ، فهل معنى هذا أن كل إنسان يضحك بلا استثناء ؟

كلا بطبيعة الحال ، فالعقاد لا يعنى أن كل إنسان يضحك بلا استثناء . . إلا إذا كنا نعنى بقولنا إن الإنسان حيوان ناطق أن كل إنسان ينطق ويفكر ويتكلم بلا استثناء . . فكما أن هناك خرساً لا ينطقون وبلهاً لا يفكرون ، وهمجاً تسيطر عليهم الغرائز ، هناك أيضاً جماعات بدائية لا تفهم الضحك ولا تدرى ما وظيفته ، ولا تميز بين المضحكات ولا تدرى ما مكانها من سائر الأقوال والأفعال . . « ولعل هذا العجز عن الضحك فى هذا الطور من أطوار الإنسانية معزز لقول القائلين إن الضحك خاصة إنسانية لا يشترك فيها عامة الأحياء . فلا يضحك الإنسان وهو بعد قريب من أطوار الحيوانية فى حكم الغريزة وغلبة العادة على التفكير » .

على أن الأمم تتفاوت فيما بينها من حيث غلبة الضحك أو الإحساس بالفكاهة ، فيقال عن بعض الأمم إنها أمم ذات فكاهة أو أمم « فكاهية » ، ويقال عن البعض الآخر إنها لا تفطن للفكاهة وأنها اشتهرت بالجهامة وأخذ الأمور كلها مأخذ الجد والصرامة . . ففى المشرق اشتهرت أمة الفرس بالنكات القديمة والحديثة بينما اشتهرت أمة اليابان بالكد والدأب والانصباب على العمل ، وفى المغرب تقابل هاتين الأمتين . . الأمة الفرنسية فى صفة الفكاهة والأمة الألمانية فى صفة الجد والصرامة .

أما الأمة المصرية فلعلها أكثر الأمم اشتهاراً بالنكتة ، وأبرعها جميعاً فى فن التنكيت ، حتى إننا لو حاولنا أن نتعرف على كنه الذات المصرية لما وجدنا خيراً من « عبقرية النكتة » تعبيراً عن الروح المصرى الدفين ، وقد اشتهرت النكتة المصرية فى أرجاء العالم ، وعرف المصريون بالتنكيت فى الزمنين . . القديم والحديث ؛ حتى قيل إن المعابد المصرية القديمة كانت تخيم عليها الجهامة والوجوم لكى تكبت فى المصرى نوازع الطرب والاستخفاف وكل ما يشير فيه التهكم والسخرية ، كما قيل إن الرومان حرموا على المصريين المحاماة فى محاكم الإسكندرية لأنهم كانوا يغضون من هيبة القضاء الرومانى بالمزاح والدعابة فى أثناء الدفاع ، بل وفى أثناء الحكم . فالسخرية هى التمثيل الصارخ للمزاج المصرى الصحيح ، المزاج الساخط فى مرح وبلا تدمير ، والذى يعتمد على النكتة كسلاح أساسى يواجه به نفسه ، ويواجه به غيره ، ويواجه به الحياة .

« لذلك كان المصرى مزاحاً بحكم لباقته المستفادة من قدم الحضارة ، ومزاحاً بحكم الحوادث التى تلجئه إلى التخفيف وقلة الاكتراث ، ومزاحه فى جميع الأحوال متسم بالصبغة المصرية ، مطبوع بطابع إقليمه وتاريخه ، بحيث ينم على خصائصه الفكرية والنفسية ويميزه نمطاً وحده قليل النظائر بين أنماط الفكاهة والتنكيت » .

والواقع أننا لو عدنا بالسنين إلى الوراء لوجدنا أن النكتة هى سر القوة التى أبقت على المصرى طوال خمسة أو ستة آلاف سنة ، رزح فيها تحت نير الحكم الأجنبى رزوحاً عرف فيه الكثير والكثير جداً من المحن والأهوال . ومع ذلك

« فالثابت الذى لاشك فيه عن جميع الأمم أنها أخرجت نوابغ الفكاهة فى جميع أجيالها ، وأنها فى العصر الحاضر تمثل الفكاهيات وتعرضها على جمهرة من أبنائها ، فلا توجد أمة متحضرة لها تاريخ قديم خلت من نوابغ الفكاهة ، ومن آثار هؤلاء النوابغ فى الآداب والفنون » .

ويخلص العقاد إلى أن الضحك هو خير ما ينبئنا عن أناس متباعدين فى الأزمنة والأمكنة والطبائع والأخلاق . . فنعلم أن الإنسان إنسان فى كل زمان ومكان ، وأن الضحك خاصة إنسانية تعم بنى الإنسان.

الضحك وفلسفة الأخلاق

هكذا تناول العقاد ظاهرة الضحك من جوانبها الثلاثة . . جانب الأسباب الفسيولوجية وجانب البواعث السيكولوجيـة وأخيراً جانب الدلالة الاجتماعية . وهذه الجوانب مجتمعة يمكن أن تكون بمثابة مبحث المعرفة أو المبحث الإبستمولوجى فى نظرية الضحك . فلئن حاول العقاد أن يضع نظرية متكاملة فى الضحك ، ولئن لم تسعفه الظروف لصياغة هذه النظرية صياغتها الأخيرة ، فان من المستطاع الوقوف على عناصر هذه النظرية فى كتبه وكتاباته ، ومن المستطاع أيضاً تأويل هذه العناصر تأويلا فلسفياً ووضعها فى آخر الأمر نسق فلسفى .

فان كلام العقاد عن الضحك فى علاقته بالألم واللذة ، وعن الضحك فى علاقته بالتشاؤم وأدوار العمر ، وعن الضحك فى علاقته بالصبر على الحياة ، كلها آراء فيها من بعد البصر ونفاذ البصيرة ما يجعلها داخلة فى صميم مبحث الأخلاق ، وهو القسم الثانى من أقسام النسق الفلسفى أو النظرية المتكاملة فى فلسفة الضحك . ذلك لأن العقاد لما انتهى إلى أن المرء إنما يضحك من كل شئ يوضع فى غير موضعه ويظهر بغير المظهر الواجب له ، يضحك من الشيخ المتصابى ومن الغبى المتداهى ، يضحك من الريفى الساذج الذى يتخايل فى زى أهل الحضر ، ومن الوضيع الحقير الذى يولع بتقليد العظماء وأصحاب الشأن ، يضحك ممن يصول صولة الشجاع حتى إذا لاح له الخطر هرب هروب الجبان ، وممن يتغنى بالجود والكرم حتى إذا اضطر إلى البذل ظهر منه البخل والجشع ، يضحك ممن يتصدى لخداع الناس فاذا هو المخدوع ، وممن يحاول أن يعبث بمن يظن فيه السذاجـة فاذا هو الساذج ، أقول إن العقاد لما انتهى إلى أن المرء إنما يضحك من كل أولئك وهؤلاء ، أو من كل شئ يوضع فى غير موضعه ويظهر بغير المظهر الواجب له . . تيسر له أن يربط بين ظاهرة الضحك وفكرة الواجب : « فالضحك على هذا مقارنة سريعة مفاجئة بين حالة تراها وحالة تتخيلها ، حالة كائنة وأخرى واجبة ، حالة صحيحة ثابتة وحالة كاذبة مدعاة ، مقارنة بين الظاهر والباطن ، وبين الحاصل والواجب ، وبين المشاهد والمقدر » . كما تيسر له أن يربط بين ملكة السخرية وبين الحاسة الخلقية فيذهب إلى أن البصير بواجباته بصير كذلك بمواضع التقصير وأسباب السخرية ، وأن الناس يدركون ذلك بدليل أنهم يقولون لمن ينصحونه « افعل هذا لئلا يضحك الناس منك » . وفى هذا يقول العقاد : « ولا يقوى على هذه المقارنة فى سرعة وفطنة غير الذهن المطبوع على تمثل الأشياء فى صورها الحقيقية المثلى ووجوهها الصحيحة الواجبة . ومن هنا يغلب أن يكون السخر باعثاً قوياً على فعل الواجب ومراعاة اللياقة ، والوقوف على حد الكرامة » .

هكذا كان المعرى فى احتفاظه الشديد بالكرامة وشعوره القوى بالواجب ، وكان توماس هاردى فى عزلته التى آثرها على الاختلاط الذى يعرضه لضحكة مؤذية أو سخرية جارحة ، وكان هاينى فى غمزاته ، وكارليل فى انتقاداته ، وسرفانتس فى دعاباته ، وغير أولئك وهؤلاء من كبار الساخرين والمتشائمين ممن حفل بهم تاريخ الأدب العالمى .

ولكن ، إذا كنا قد فهمنا العلاقة بين ظاهرة الضحك وفكرة الواجب ، أو بين ملكة السخرية والحاسة الخلقية ، فما هى العلاقة بين الضحك والسخط ، أو بين السخرية والتشاؤم ؟ ترى كيف يكون الساخط ضاحكاً ، أو كيف يتشاءم من هو ساخر ؟

السخرية والتشـاؤم

فى الإجابة على هذا السؤال ، يقول العقاد :

« من دواعى فلسفة السخط أو التشاؤم فى الطبائع الخيرة ، أن يكون الانسان مجبولا على الاحساس بالواجب والشعور باللياقة . ذلك أن الذى يجبل على هذا الخلق يرى الأشياء كما هى كائنة ثم يراها كما يجب أن تكون فلا يلبث أن يجد فى كل شىء نقصاً ، ولا يلبث أن يجد فى كل شىء باعثاً للأسى والأسف ، وداعياً إلى النقد والمذمة . فيكون غضبه أكثر من رضاه وحزنه أعم من فرحه ، ويكون إلى التنفير والقول بالتشاؤم أميل منه إلى التبشير والقول بالتفاؤل »

وهكذا نرى أنه إذا اجتمعت فى إنسان هذه الصفات الثلاث . . الإحساس الحاد المرهف ، والشعور العميق بالواجب ، والاستخفاف بالدنيا وتلقى معطياتها باللامبالاة ، كان هذا الإنسان أقرب فى نظرته إلى التشاؤم ، وأدعى فى سلوكه إلى السخرية ، لأن كل هذه الصفات من دواعى التشاؤم ، وكلها أيضاً من دواعى السخرية . وهى جميعاً إنما تصدر عن أصل واحد وترتد إلى حقيقة واحدة ؛ فمن استخف بشئ فقد سخر منه ، ومن اجتمعت لديه ملكة السخرية وشعور الاستخفاف كان حقاً أقرب إلى المتشائمين .

ولماذا يستخف المتشائمون بالدنيا ؟

« يستخفون بالدنيا لأنهم لا يرون فيها نعيماً يؤبه له ، ولا وطراً يستحق أن يسعى إليه » .

ومن أين يعتريهم ذلك ؟

« يعتريهم ذلك من دقة الإحساس وتفزز الخاطر وشدة تبريح الألم بنفوسهم إذا مسها طائف منه ولو من بعيد » .

ويضيف العقاد إلى هذا كله ما ينشأ عن الفكر والإحساس من تناقض ، وما يؤدى إليه هذا التناقض من ألم وعذاب ، فيقول : « وناهيك بما يعتريهم من عذاب التناقض بين الفكر والإحساس ، بين فكر يرى أعظم الأشياء أهون من أن يكون لها شأن خطير ، وإحساس يجعل لكل همسة من همسات الحياة شأناً ، بل شئوناً خطيرة . . ؟ » .

وواضح من هذا الكلام أنه ليس كلام شاعر فحسب ولا كلام فيلسوف وكفى، وإنما هو أولا وقبل كل شىء كلام إنسان ذكى حساس أحس العذاب فعاش فيه وذاق الألم فصمد له ، ولكنه كان أفضل من غيره لأنه استطاع أكثر من غيره أن يجرع الألم ويحتمل العذاب ، وأن يكسو الحزن رحمة وألا يجعل للشك يقيناً كاليقين الذى جعله للايمان.

ومن هنا كان كلامه صادراً عن تجارب روحية عميقة، وأزمات نفسية حادة، معبراً عن اتصاله بالجهد الخـالق الذى يكمن وراء الحياة . . والذى هو الله . وهذا ما رأيناه وما سنراه فى تحليله لهذه الظاهرة إذ يستطرد قائلا عن التشاؤم والمتشائمين : « فلذلك — أى لدقة إحساسهم — تنغص عليهم لذاتهم وتنتابهم الأحزان والأشجان وتغلب عليهم الكآبة والقنوط . ولذلك — أى لدقة إحساسهم أيضاً — يفطنون إلى دخائل النفس الخفية ويستمعون إلى دبيب الوساوس المتنكرة فتفضح لهم المضحكات والمغامز ، ويتراءى قبلهم وحدهم نفاق الطوايا وذبذبة الضمائر . . فان بكوا فحيث يجهل الناس البكاء ، وإن ضحكوا فحيث يغفل الناس عن أسباب الضحك . وهذا أيضاً باب من أبواب الشقاء » .

وهنا نرى العقاد يربط بين التشاؤم والشقاء كما رأيناه هناك يربط بين السخرية والضحك وكما سنراه

فيما بعد يتكلم عن الانتحار وعن الصبر على الحياة . فاذا كان المتشائمون يبكون حيث يجهل الناس البكاء ويضحكون حيث يغفل الناس عن أسباب الضحك، وكان هذا فى رأى العقاد باباً من أبواب الشقاء فذلك لأن أشد الأشقياء شقاء هو من يبتلى بجهل الناس له أو بتجاهلهم إياه فلا يشاطرونه أفراح قلبه ولا يحسون آلام نفسه،وبالتالى لا يفهمون سراً لسعادته ولا يدركون سبباً لتعاسته فيعيش وحيداً بين الكثيرين ، غريباً فى مجتمع غريب،لا ينتمى إلى أحد ولا ينتمى إليه أحد .

ولكن هذا الشقاء . . ألا يؤدى بالمتشائم إلى الانتحار ، أم أنه يعينه فى الصبر على الحياة ؟

الصبر على الحيـــاة

من سخرية الأقدار حقاً أن يكون المتشائمون هم أكثر الناس قدرة على السخرية وأكثرهم إدراكاً لمواطن الضحك . ومن سخرية الأقدار أيضاً أن يكون هؤلاء المتشائمون هم أطول الناس عمراً وأشدهم التصاقاً بالحياة . . بل أن تكون الحياة نفسها أكثر تشبثاً بهؤلاء الذين يزهدون فيها ولا يتورعون عن مناصبتها العداء . فأبو العلاء المعرى جاوز الثمانين وكانت فلسفته تتلخص فى أن كل شئ فى الحياة مضحك ، بل ما من شئ إلا وهو مضحك فى هذه الحياة ، لا بل إن القبر نفسه يضحك من تزاحم الأضداد حتى تتشابه الأشياء ويصبح كل شئ داخلا فى كل شئ . . العلم كالجهل والحق كالباطل والهدى كالضلال . وتوماس هاردى الذى كان يرى الدنيا شيئاً عدمه خير من وجوده والاضراب عنه أفضل من المضى فيه ، وكان يرى أننا إنما نسعد ونشقى عبثاً ، نسعى ونسكن عبثاً ، نرجو ونيأس عبثاً ، نبكى ونضحك عبثاً ، عاش حتى بلغ السابعة والثمانين . وشوبنهور بلغ السبعين وهو إمام المتشائمين فى عصره ، ومؤدى فلسفته أنه لما كانت الإرادة هى أصل شقائنا لأنها تطالبنا أبداً بمطالب جديدة ، فان السعادة إنما تكون فى الخلاص من حاجاتنا ومطالبنا ، وذلك بالابتعاد عن مبدأ الحياة نفسه والارتماء فى أحضان القبر حيث الصمت الدائم والسكون الأبدى . ومات كارليل عن ست وثمانين عاماً ولم تكن نظرته إلى الحياة نظرة الواثق من مستقبلها المستريح إلى حاضرها ، وإنما هى نظرة من يضع على عينيه غلالة سوداء . وبلغ العقاد الخامسة والسبعين . . صحيح أنه لم يكن متشائماً تشاؤم هؤلاء ، وأنه كان يتحدى التشاؤم فى أكثر الأحيان ، ولكن الصحيح أيضاً أنه لم يكن كثير التفاؤل ، أو على الأقل لم يكن متفائلا تفاؤل غير هؤلاء ، وصحيح أنه كان صديقاً للحياة ، ولكن الصحيح أيضاً أنه لم يكن يهاب الموت أو يخشاه . ففى قصيدة — نفثه — على سبيل المثال رأينا عقادنا الشاعر ظمآن لا يرويه شئ ، حيران لا يهديه شئ ، يقظان لا يلهيه شئ ، غصان لا يبكيه شئ ، أسوان لا يشفيه شئ ، سأمان لا يعنيه شئ ، وهو فى حالته هذه وحيد ليس إلى جانبه قلب يسعده ولا صديق يواسيه ، فلم يبق أمامه من سبيل إلا الموت :

يديك فامح ضنى يا موت فى كبدى

فلست تمحوه إلا حـــين تمحونى

ويخطئ من يظن أن تشاؤم هؤلاء الكتاب والشعراء من قبيل التشاؤم الأسود البغيض الذى يسمم آبار الحياة ويعكر ينابيع الوجود ، لأنه لا يصدر إلا عن كراهية الناس ، ولا يبغى سوى إجهاض الإنسان . نعم كان هؤلاء الكتاب والشعراء جميعاً متشائمين ، ولكنه لم يكن تشاؤم النفس الساخطة التى لا يربط بينها وبين الناس أدنى شعور ، ولا تشاؤم النفس الحقيرة التى لا يهزها فى الحياة معنى نبيل ، ولا تشاؤم الأنانية التى تمتد إلى ما فى أيدى الآخرين لأنه ليس فى يدها شئ ؛ وإنما كان تشاؤم النفس العاطفة

التى ترثى لحظ الناس فى الحياة لأنها ذاقت مرارة هذا العيش ، وتمنت لولم تكن الحياة ولو لم يكن الأحياء .. لا لأنها تمنت لهم الموت ولكن لأنها كانت تتمنى لهم حياة أفضل من هذه الحياة .

وآية ذلك فى رأى العقاد ما اتفق من عطفهم جميعاً على صنوف الطير وأنواع الحيوان ؛ فشوبنهور كان له كلب يحبه ويناجيه ويغرم به حتى لقبه صبيان الحارة : « شوبنهور الصغير » ، وكان ليو باردى يحب الطير حتى أنه كتب فيه أروع وأبدع كتاباته على الإطلاق . وكان المعرى يأبى أن يأكل طيراً أو حيواناً حتى ولو كان فيه دواؤه . أما توماس هاردى فرفقه بالطير مشهور وجهوده فى تحريم الصيد والرأفة بالحيوان يعرفها الجميع ، وكذلك عقادنا كان يحب الطير ويعطف على الحيوان ويتعاطف مع كلا العالمين تعاطف الحى مع الحى . فقصيدته عن الكروان من أروع ما نظم ، بل له ديوان كامل فى هذا الطائر المصرى الذى يشدو ليلا فتحس فى شدوه بصدى الطبيعة ورجع الحياة . ويزداد عطف العقاد على ألوان الطير التى يبغضها الناس ، فقد كان يعطف على البومة ويتحدى بها التشاؤم ، ويشفق على الغراب ويرثى لحاله، وقصيدته فى « العقاب الهرم » مليئة بالأسى والتوجع على شيخ الطيور عندما تحطمه السنون فلا يستطيع أن ينهض ولا حتى نهوض الصرصار . وعندما مات كلبه « بيجو » رثاه كما يرثى الصديق وتفجع عليه تفجع القلب الكبير :

حزناً على بيجو تفيض الدموع
حزناً على بيجو تثور الضلوع
حزناً عليـه جهد ما أستطيع
وإن حزناً بعـد ذاك الولوع
والله — يا بيجو — لحزن وجيع

وأخيراً نعود إلى علاقة التشاؤم بالانتحار وكثرة حالات الانتحار فى هذه الأيام لنسمع فيها رأى العقاد ، ومؤدى رأيه بالإضافة إلى ما قلناه أن الحياة هى الحياة سواء فى القديم أو فى الوقت الحاضر ،وأن دواعى السخط والتشاؤم هى هى لدى إنسان العالمين القديم والحاضر . فليست الحياة أهون علينا وأصغر فى أعيننا مما كانت فى أعين القدماء ، ولا كانوا يجدون فيها من المتعة والجمال ما لا نجده فيها الآن :

« وإنما المسألة هنا مسألة صبر لا مسألة رغبة ، ومسألة ضعف عن احتمال الآلام لا مسألة زهد فى جمال الحياة » .

الضحك وفلسفة الجمال

وبذكر الجمال ننتقل إلى المبحث الثالث والأخير من مباحث فلسفة الضحك عند العقاد ؛ وهو المبحث الذى نربط فيه بين الضحك وفلسفة الجمال، كما ربطنا فى المبحث السابق بين الضحك وفلسفة الأخلاق ، وفى المبحث الذى قبله بين الضحك وفلسفة المعرفة . وبذلك تكتمل لنا أو تتكامل لدينا الجوانب الثلاثة التى تتألف منها نظرية الضحك عند العقـــاد .

ولقد اهتم العقاد كما اهتم كثير غيره من النقاد بدراسة طبيعة العمليات الذهنية التى تنطوى عليها ظاهرة الضحك ، فرأيناه مثلا يتفق مع الباحث الشهير ايزنك فى اعتماده على التقسيم التقليدى للحالات النفسية إلى حالات إدراك ووجدان ونزوع ، وتصنيف ظاهرة الضحك بناء على هذه الحالات. وإذا كان ايزنك قد استعمل كلمة « الهزلى » بمعنى عام وأطلقها على العناصر الإدراكية والوجدانية والنزوعية التى تدخل هى الثلاثة فى تركيب الهزلى ، فقد استعمل العقاد كلمة « السخرية » وأطلقها على هذه الحالات الثلاث نفسها مع مراعاة التداخل الوظيفى القائم بين كل حالة، فضلا عن توضيح

أقسام السخرية بحسب نوع الباعث السيكولوجي فهو يقول فى كتابه : « جحا . . الضاحك المضحك»

«وكان أهم ما لمسته فى مسألة الفكاهة توضيح أقسام السخرية من حيث النية ، إذ يكون منها ما يلجأ إليه الساخر كأنه يفتش عن العيوب مستريحاً إلى وجودها وبقائها، ويكون منها ما يلجأ إليه الساخر أسفاً مضطراً » .

وإذا كان ايزنك قد عاد فصنف « الهزلى » بحسب زيادة الأثر الذى يحدثه أحد هذه الجوانب السيكولوجية الثلاثة ، فأطلق اسم « الفكاهة » على العنصر الوجدانى ، واسم « النكتة » على العنصر النزوعى ،واسم «الكوميديا» على العنصر الإدراكى . فقد أخذ العقاد بهذا التصنيف وحاول أن يضيف إليه تحليل مصادر الإحساس الفنى والأدبى وإن لم تمكنه الظروف من القيام بهذا العمل الخطير ، فهو يقول فى كتابه السالف الذكر : « وقد عن لى غير مرة بعد كتابة الفصل المتقدم عن النكتة فى سنة ١٩٢٧ ، أن أتوفر على تصنيف كتاب واف أبسط فيه مناحى البحث عن مصادر الأحاسيس التى تمتزج بالفنون والآداب كالإحساس بالجمال والإحساس بالمقدس والإحساس بالمليح والإحساس بالضحك على أنواعه ، ولكننى وجدت الوقت يضيق عن استيعاب هذا البحث لضخامته وصعوبة مسالكه وجدته فى اللغة العربية وسائر اللغات » .

ومهما يكن من شئ ، فان العقاد فى أخذه بهذا التصنيف الثلاثى يؤكد أن الكوميديا من بين سائر أنواع الضحك أقربها جميعاً إلى عنصر الإدراك ومن ثم فهى فن عقلى يقوم كغيره من الفنون على ملكة الابداع، وله كما لغيره من الفنون منطقه الخاص الذى يخاطب منا العقل أكثر مما يخاطب العاطفة أو الوجدان.

وإذا كان الضحك الناشئ عن الدغدغة هو عند كثير من الباحثين الصورة الأولية من صور الضحك ، فعند العقاد أن الكوميديا فى حقيقتها هى فن الدغدغة العقلية ، أو هى الضحك الجمالى أو الاستاطيقى الذى يقترن بالكثير من مظاهر النشاط الذهنى كالتهكم والسخرية . والفطنة . وسرعة البديهة ، والقدرة على التورية والتلميح والتلاعب بالألفاظ .

الكوميديا ضحك عقلى

ولكن إذا كان « الكوميدى » بصفة عامة ضحك عقلى يقوم على نقد الواقع ، والاستخفاف بالمطالب الجدية فى الحياة ، تخفيفاً لحدة الواقع وتهويناً من قسوة الحياة ، فما هو فن الكوميديا على وجه التحديد ؟

نستطيع أن نقول عن فن الكوميديا إنه هو الآخر : « قدرة عقلية على تنظيم الأحلام وبعثها فى جسم كائن حى ما نسميه بالأثر الفنى » .

وإذا كان الأثر الفنى فى حالة الكوميديا ليس تصويراً للقيم العليا الرفيعة ، ولا تعبيراً عن المثل الأخلاقية السامية ، وإنما هو تصوير لنقائص الناس وعيوبهم ، ألا يجرده هذا من صفة الجمال وينكر عليه كل طابع فنى ؟

هنا نعود إلى الكلام عن الجمال والشر فى الفنون، وعن الفرق بين الجمال الفنى والجمال الطبيعى ، وبين تصور الشر فى ذاته وعمل الشر وتسويغه . ومؤدى رأى العقاد فى هذا كله أن « الاستاطيقا » تتناول القبح كما تتناول الجمال ، وأن العمل الفنى يصور الخير كما يصور الشر . ومعنى هذا أن القبح الطبيعى غير القبح الفنى ، وأن ما فى الطبيعة من قبح يمكن

أن يصبح جمالا فى الفن . وفى هذا يقول عقادنا الفيلسوف : « أما الشر والجمال فقد اجتمعا كثيراً فى الطبيعة والحياة، فلماذا لا يجتمعان كثيراً فى القصيد وسائر الفنون ؟ بل لقد كان القبح نفسه – وهو نقيض الجمال – موضوعاً للفنون الجميلة من شعر وتمثيل وتصوير، فلم نستغرب مجيئه فى ذلك المعرض، ولم يمنعنا دور القبح أو الشر الذى يمثله الممثل أو يصوره المصور أو يصفه الشاعر أن نعرف فيه مزية الآداء الجيد الجميل ؟ »

وعلى ذلك فالضحك يمكن أن يكتسب طابعاً جمالياً على الرغم من أنه ينصب فى صميمه على وصف القبح وتصوير الشر . والحقيقة أن الضحك بمجرد ما يتجاوز المرحلة الفسيولوجية يكتسب صبغة استاطيقية خالصة . فليس الضحك حكماً أخلاقياً ، كلا، ولا هو من قبيل الحكم العقلى، وإنما تنحصر كل قيمته فيما له من طابع جمالى أو وظيفة استاطيقية . فاذا كان الضحك البدائى أو التلقائى لا ينطوى فى ذاته على أية قيمة جمالية ، فان الكوميديا بحق هى فلسفة الضحك التى تسمو بالهزلى من المستوى العامى المبتذل إلى المستوى الجمالى الفنى الإنسانى ، وإن عبقرية موليير أو شارلى شابلن أو نجيب الريحانى لتنحصر فى أن كلا منهم إما شاعر أو فيلسوف أو ناقد على الرغم من أنه ممثل هزلى .

الكوميدى والتراجيدى

وهنا يتضح لنا الخطأ الشائع بين كتاب المسرح الكوميدى وجمهوره على السواء ، إذ يتوهم كثير من الكتاب أن فن الكوميديا أيسر الفنون وأسهلها ، ويتوهم كثير من الجمهور أن المسرح الكوميدى نوع من الملاهى التى يقضون فيها أوقات الفراغ .

والواقع أن فن الكوميديا من أصعب الفنون المسرحية إن لم يكن أصعبها على الإطلاق . ذلك لأنه إن كان سهلا بالنسبة للكاتب المسرحى أن يستثير دموع النظارة، فان من الصعوبة بمكان أن ينتزع ضحكات هذا الجمهور . وعلى ذلك فان الكوميديا تتطلب من الحبكة فى إدارة الحوار والبراعة فى تحريك الشخصيات والعمق فى خلق المواقف الهزلية أكثر مما تتطلبه التراجيديا بكثير ، وهذا ماعبر عنه العقاد فى « خلاصة اليومية » بقوله : « إن المضحكات ليست بالقليلة ، ولكن الذين يحسنون صناعة الضحك هم القليلون ؛ فليس من الضرورى أن نفتش عن رجل من أمثال موليير لنغرب فى الضحك ، فان فى كل رجل من الذين نراهم ونعاشرهم موضعاً للنقص ، وفى كل عمل موضعا للكلفة والتصنع » .

ولا تمتاز الكوميديا على التراجيديا بهذا فحسب ، وإنما تمتاز عليها أيضاً بالدور الوظيفى الذى تؤديه فى حياة الجمهور .. النفسية والأخلاقية. فهى تقوم بدور صحى تطهيرى يتمثل فى تجديد نشاطنا ورفع روحنا المعنوية ، واستعادة ثقتنا بأنفسنا ، لأن الكوميديا إذ تصور شخصيات ضعيفة أو ناقصة ، شاذة أو منحرفة ، مغرورة



أو متكلفة، تجعلنا نتصور فى كل لحظة أننا أفضل من هذه الشخصيات بكثير ، وأننا نشعر إزاءها بالتفوق والنصر . وهذا أيضاً ما لاحظه العقاد فى كلامه عن أسباب الضحك عندما قال : « للضحك عدة أسباب أكثرها يدور حول محور واحد هو الاغتباط بأنفسنا ، إما بما نحسه من كمالها أو بسلامتنا من النقص الذى نكشفه فى سوانا » . وهكذا يضع المؤلف الهزلى نصب عينيه هذا المبدأ ، وهو الحرص على أن يوحى إلى الجمهور الذى يريد إضحاكه بالإحساس الدائم بأنه – أى الجمهور – متفوق على شخصيات القصة فى الذكاء والمعرفة والمقدرة ، بل وفى كل شئ .

ولا بد لنا فى هذا الصدد من أن نشير إلى التفرقة المشهورة التى وضعها برجسون بين المأساة والملهاة ، والتى أخذ بها وطورها أستاذنا العقاد . فعند برجسون أنه إذا كانت المأساة تتجه دائماً إلى الفردى أو الخاص، فان الملهاة تتجه إلى الكلى أو العام بمعنى أن الكوميديا تقدم لنا بعض النماذج الاجتماعية العامة بينما تقـدم لنا التراجيديا شخصية محورية واحدة تدور عليها أحداث المسرحية . وعند برجسون أيضاً أنه إذا كانت التراجيديا تحرك فينا العاطفة فان الكوميديا تخاطب منا العقل ، ومن ثم فان الأولى لا تؤدى ذلك الدور الصحى أو التطهيرى الذى تؤديه الثانية، لأنها تجعلنا نتعاطف مع الشخصيات التراجيدية ونستجيب لمواقفها بالبكاء أو بالتأثر أو بالانفعال ، بينما ترتفع بنا الكوميديا إلى ما فوق الواقع فتمكننا من أن نراه على حقيقته ، ومن أن نحكم عليه بتعقل كامل وحرية خالصة . ويزيد العقاد على كلام برجسون قوله : « يبدأ فهم المضحكات على هذا النحو الذى تغلب عليه المقابلة الاسمية بين الضحك والبكاء ، ثم يتفرع الضحك ويتشعب وتلوح منه الأفانين التى لا يقابلها البكاء فى كل حالة ، بل يدخل فيها ويحسب منها فى بعض الحالات » .

وكائنا ما كان الأمر ، فان الكوميديا كما لاحظ العقاد بحق هى أسمى مراحل الضحك ، أو هى فلسفة الضحك التى ما إن يضاف إليها روح الترف الفنى حتى تكتسب طابعها الجمالى أو الاستاطيقى، وحتى تصبح بتصويرها الساخر لعيوب المجتمع ونقائصه ، وتهكمها اللاذع على النماذج الاجتماعية الشاذة . أصدق تعبيراً عن يقظة الفن ، وصحوة الحياة ، وانتصار الحرية .

وبعد . . .

وبعد ، فهذا جانب من جوانب الفلسفة العقادية ، وقفنا فيه على أصالة هذا الفكر الرائع وعبقرية هذا المفكر العظيم . وحقاً كان العقاد تعبيراً نقياً عن ذات نفسه لا عن غيرها من الذوات ، وحقاً استطاع الرجل أن يعيد لنا مع حضورنا أمام أنفسنا . . حضورنا أمام الكون وأمام الله .

جـلال العشرى



القناع فى مسرح بيراندللو

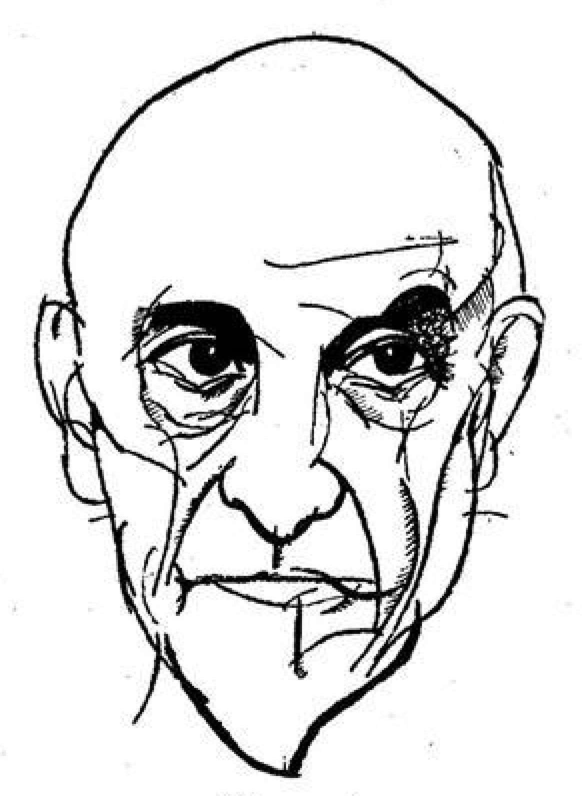
محمود سامى أحمد

ننشر هذا المقال فى يوم المسرح العالمى تحية لفن الرجل الذى يعتبر زعيماً للمسرح الجديد لا فى إيطاليا وحدها ولا فى أوروبا كلها بل فى العالم أجمع .

• حارب بيراندللو فى مسرحياته الأخلاق والمواضعات البورجوازية ، وحاول أن يشعر الناس أنهم فى حاجة إلى قيم جديدة وأخلاقيات جديدة ومنطق جديد فى التفكير .

• من تجربة حياة بيراندللو نشأ اهتمامه بالوهم والحقيقة وصعوبة اكتشاف الحقيقة فى جوانب الشخصية التى لا تثبت على حال والتى تستعصى على المعرفة فى جوهرها .

• ولا يكتفى بيراندللو بمعالجة وهم الحقيقة فقط ، بل يعالج أيضاً تعدد الشخصية ، فالشخصية عند بيراندللو على عكس الواقعيين ، ليست شخصية واحدة متعددة الجوانب بل شخصيات متعددة بالنسبة للشخص نفسه وبالنسبة للآخرين .



ل . بيراندللو

فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين تصدع النظام الرأسمالى البر جوازى ، وأصبح الرجل العادى قوة لا يستهان بها ، وأصبحت مشاكله اليومية من مسائل الحياة الكبرى ، لذلك لم يكن هناك بد من أن يعبر الأدب عن انحلال البورجوازية والسخرية من فضائلها التى تقوم على التزمت الأخلاقى والرياء ، تقوم على عبادة الله والمال فى آن واحد ، وكان الانتقال من أدب الخاصة إلى أدب الجماهير معناه الانتقال من الخيالية إلى الواقعية ، الانتقال من شرح العواطف المشبوبة الفذة التى لا يملكها إلا الصفوة من الناس إلى العواطف المألوفة التى لا تضيق عنها قلوب العاملين من الناس ، لهذا لم يعد الجمهور يهضم المسرحيات الرومانسية بما فيها من السطحية فى تصوير العواطف ، والمبالغات المضحكة فى تصور الدوافع ، وتكلف أسباب الصراع ، والافتعال غير المعقول فى تسلسل الحوادث ، والمنطق القائم على المغالطات والتضليل والالتواء والتردد والأهواء ، وبالاختصار لم يعد هناك بد من أن تموت الرومانسية بما فيها من مواقف درامية ، وخيال مستمد من العاطفة ، وتعقيد فى الحدث التآمرى ، وأخلاقيات وضعية ، ولكن ماذا يمكن أن يحل محل الرومانسية ؟ . . لا شئ إلا الواقعية ، الواقعية التى تعرض شريحة من الحياة التى يحياها الناس بما فيها من حوادث تقع كل يوم بعيداً عن الخيال الجامح والمواقف المفتعلة .

حركة القناع والوجه

وقد اتجه الكتاب والمخرجون الاتجاه الواقعى حتى انهم أرادوا أن يكون المسرح صورة طبق الأصل من الحياة ، فهذا اندريه انطوان رائد الإخراج الواقعى فى فرنسا لا يتورع عن تعليق أغنام مذبوحة يتساقط منها الدم فى فصل يمثل سلخانة ، وها هم فى روسيا عندما أرادوا إظهار سفينة تمخر عباب البحر أظهروا على المسرح صورة طبق الأصل

لسفينة تعلو مقدمتها وتهبط فاذا برذاذ الماء يتساقط على الجمهور الجالس فى الصفوف الأولى .

ساد هذا الاتجاه الواقعى المسرح الأوربى سيادة تامة ؛ ولكنه لم يستطع أن يثبت أقدامه فى إيطاليا ، لقد حاول عدد من كتاب المسرح الإيطاليين تقليد مسرحيات إبسن ، ولكنهم لم يجدوا من الجمهور استجابة ، لا لأن الجمهور الرومانى كان يفضل المسرح الرومانسى ، ولكن لأن طبيعة هذا الجمهور لم تكن تتواءم مع مسرح الحائط الرابع فجذور الكوميديا الفنية (كوميديا دى لارتى) كانت عميقة فى إيطاليا ، والكوميديا الفنية المرتجلة بشخصياتها الثابتة وأقنعتها تتعارض تعارضاً تاماً مع واقعية الحائط الرابع .

كان لابد إذن أن يجد الكتاب الايطاليون طريقاً للبعد عن الرومانسية غير طريق الواقعية التى وفدت من الشمال ، وغير طريق المسرحية العاطفية التى وفدت من فرنسا كالنسر الصغير وغادة الكامليا ، فظهرت مذاهب واتجاهات فردية تبلورت كلها فى حركة (القناع والوجه) أو حركة (المسرح الساخر) .

بدأت هذه الحركة بمسرحية كياريللى « القناع والوجه » والتى أطلق اسمها على الحركة كلها ، فماذا فعل كياريللى فى مسرحيته هذه ؟ . . . لقد حاول محاكاة المسرحية الرومانسية محاكاة هازئة إذ يعرضها عرضاً كاريكاتورياً ممسوخاً ، فشخصيات المسرحية دمى تتم معالجتها فى إطار التعقيد الوضعى ثم يرخى لها العنان لتنطلق فى عنف نحو حل هازئ لا رومانسى ، فباولو الذى يحب زوجته سافينا حباً عميقاً ، والذى يدعى التمسك بقواعد الشرف ، لا يدرى ماذا يفعل إذ يعلم أن زوجته تخونه ، فقواعد الشرف تحتم عليه قتلها ، وحبه الشديد لزوجته يمنعه من ذلك ، ولما كان يخشى سخرية الناس فقد أرسل زوجته فى سفر بعيد وادعى أنه قتلها وألقى بجثتها فى إحدى البحيرات ، ويحاكم باولو ويصدر الحكم ببراءته فيعود إلى بلدته عودة البطل الظافر ، ويعثر بعض الناس على دثار زوجته طافياً فى البحيرة فيقرر الأهالى إقامة جناز مناسب لها ، وتسمع الزوجة بذلك ، وتعجبها فكرة تشييع جنازة نفسها فتعود ، ولكن زوجها خوفاً من اكتشاف أمره يحبسها فى غرفتها ، ثم يكتشف الزوج أن الحياة مستحيلة بدون زوجته وحبيبته سافينا ، فيتخذها زوجة مرة أخرى ضارباً بكلام الناس عرض الحائط .

وهكذا نرى أن كياديللى حاول فى مسرحيته فضح المسرحية الرومانسية ونزع القناع عن أخلاقياتها الوضعية ، وكشف عن الشكل الفعلى للحياة التى كانت تخفيه تحت جوانحها لا عن طريق الواقعية ، ولكن باحتفاظه بالتعقيد الكامن فى الحدث التآمرى وبطبيعة المواقف الدرامية التى تتصف بها المسرحيات الرومانسية ثم بالحل الممسوخ الذى يلحق الهزيمة بالأخلاقيات الرومانسية ، هذا مع ملاحظة أنه استمد ملامح شخصياته من شخصيات الكوميديا الفنية .

ثورة على التقليد

فى نفس هذا الوقت كان بيراندللو قصاصاً مشهوراً وروائياً نال مجداً عالياً بروايته « المرحوم ماتيا باسكال » ، ولم يكن حتى ذلك الحين قد اتجه إلى المسرح ، وإن كان قد كتب مسرحية فكاهية ذات فصل واحد أعجبت صديقاً له كما أعجبت أحد النقاد وإن لم تعرض على المسرح ، وعاد مرة أخرى إلى القصص والروايات ، ولكنه خلال الحرب العالمية الأولى اتجه إلى المسرح نهائياً وأصبح أحد كتابه المرموقين .

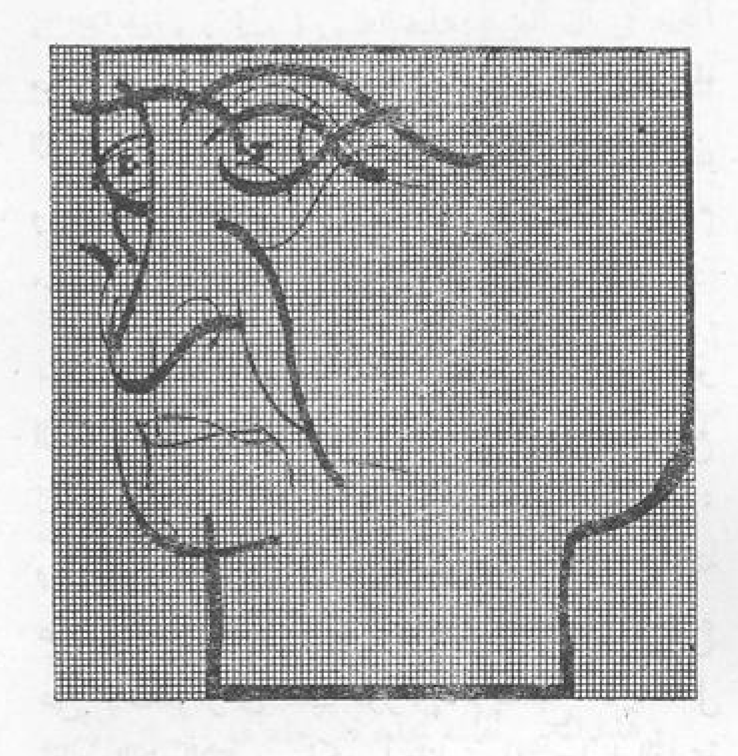
بدأ بيراندللو كتاباته المسرحية كجزء من حركة « القناع والوجه » وهى الحركة التى شملت المسرح الإيطالى فى ذلك الوقت ، ولو أننا تتبعنا مسرحيات بيراندللو تتبعاً زمنياً لأمكننا رؤية ذلك بوضوح تام ، ففى سنة ١٩١٦ مثلت لبيراندللو

مسرحيات « قبعة بجلاجل » و « ليولا » و « فكر جيداً يا جاكومينو » ، وهى مسرحيات تشبه إلى حد بعيد مسرحية « القناع والوجه » ، فهو

فى هذه المسرحيات يحارب الأخلاق والمواضعات البورجوازية ويحاول أن يشعر الناس أنهم فى حاجة إلى قيم جديدة وأخلاقيات جديدة ومنطق جديد لتحلها محل النفاق والسطحية اللذين أصبحا تقليدا ميكانيكيا .

فمسرحية « قبعة بجلاجل » تدور حول علاقة بين صاحب عمل وزوجة أحد موظفيه ، فاذا ما اكتشفت زوجة صاحب العمل ذلك تدبر خطة ليضبط الموظف زوجته مع رئيسه (زوجها) فى وضع شائن ، ويصدم الموظف ، لا لأنه اكتشف خيانة زوجته فقد كان يعرف ذلك وكان راضياً بأن يكون الرجل الثانى فى حياتها ، ولكنه يصدم لأنه سيضطر تحت ضغط تقاليد المجتمع إلى الانفصال عنها على الرغم من شدة حبه لها ، ولا يجد له مخرجاً إلا اللجوء إلى الكذب فيقنع الناس بأن زوجة رئيسه مجنونة ، وأن ما تقوله عن زوجته محض اختلاق لا ظل له من الحقيقة ، وهكذا تودع زوجة صاحب العمل إحدى مستشفيات الأمراض العقلية ، ويعود الموظف إلى حياته الأولى راضياً بأن تظل العلاقة بين زوجته وبين صاحب العمل قائمة .

ومسرحية « ليولا » تعرض لنا علاقة بين ليولا وتوتزا تنتهى بأن تحمل توتزا من ليولا دون زواج ، فتذهب توتزا إلى سيمون وهو كهل عاجز جنسياً وزوج للشابة الجميلة ميتا ، وتخبر توتزا سيمون بما حدث لها وتعرض عليه أن ينسب الطفل إليه حتى ينفى عن نفسه تهمة العجز ، وتعجب سيمون الفكرة فينفذها ويوصى بأمواله للطفل ، وهنا يتدخل ليولا ، لا بنشر الحقيقة بين الناس ، ولكن باغراء ميتا بانجاب طفل حتى لا تحرم من أموال زوجها ، وترضى ميتا وتحمل هى الأخرى من ليولا ،



ويعتقد سيمون أنه والد الطفل ، فيغير وصيته مرة أخرى ويحرم ابن توتزا من الميراث .

أما مسرحية « فكر جيداً يا جاكومينو » فهى تدور حول البروفيسور تونى الذى يقرر الزواج من الفتاة الشابة ليليانا وهو الذى على وشك الإحالة إلى المعاش ، وهو بذلك يهدف إلى غرضين ، الأول أن يضطر الحكومة التى لا يحبها إلى دفع معاش لأرملته بعد موته لمدة خمسين سنة ، والثانى أن يخدم ليليانا نفسها التى حملت من عشيقها جاكومينو فطردها أهلها ، ولكنه يشترط لكى يتم هذا الزواج أن تستمر العلاقة بين ليليانا وجاكومينو كما هى بعد الزواج غير مهتم بكلام الناس .

مسرح المرآة

ألا ترون أن هذه المسرحيات الثلاث تدور فى نفس الفلك الذى تدور فيه مسرحية « القناع والوجه » ؟ .

ولكن بيراندللو لا يقف ثابتاً عند هذا الحد فيخطو خطوة جديدة فى مفهوم « القناع والوجه » ، فلا يكتفى بتحطيم الأخلاقيات الرومانسية ولكنه يطور المفهوم إلى مواقف تبدى فيها شخصية ما

موافقتها على أن تلعب دورها لسبب أو لآخر ثم تجد القناع فى لحظة ما شيئاً لا يمكن احتماله فتلقيه عن وجهها لتبدو عارية ، وخير مثل لهذا المفهوم مسرحيتا « لذة الأمانة » و « لعبة الأدوار » .

ومسرحية « لذة الأمانة » يضطر فيها بالدوفينو الرجل المفلس إلى الزواج من أجاتا سيدة المجتمع لتنسب إليه طفلها الذى حملته من عشيق متزوج ، ويلعب بالدوفينو دوره بمنتهى الأمانة ، ولكنه عندما يحس بحب أجاتا له وبحبه لها يقرر الاقلاع عن الاستمرار فى لعب دوره إذ لم يستطع أن يتحمل قناع اللامبالاة ، ولكن أجاتا تترك حياتها القديمة وتبدأ معه حياة جديدة بعيداً عن مجتمعها الراقى ، وهى نهاية سعيدة قلما نجدها فى مسرحيات بيراندللو .

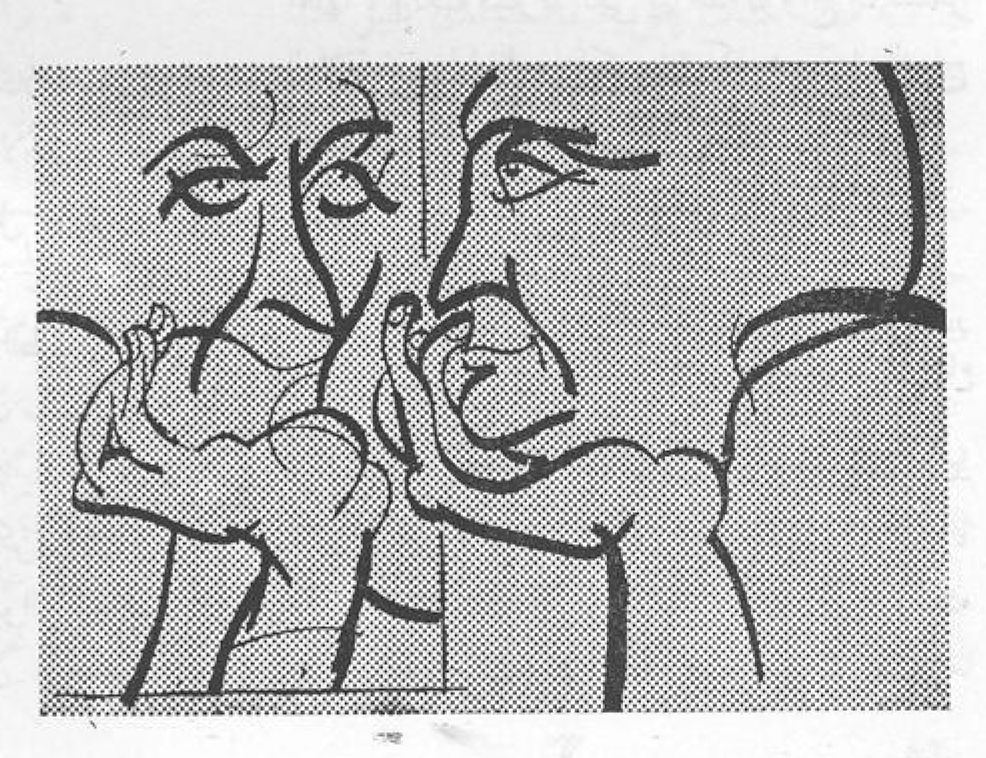
ومسرحية « لعبة الأدوار » (ترجمت فى سلسلة روائع المسرح العالمى باسم قواعد المبارزة) تدور حول رجل انفصل عن زوجته وتركها لعشيقها ، وعندما يهين أحد الشبان هذه الزوجة وتأتى إلى زوجها ثائرة تطلب منه أن يثأر لشرفها ويطلبه للمبارزة يوافق ويتحدد موعد المبارزة ولكنه عندما يحين هذا الموعد يطلب من العشيق أن يذهب هو للمبارزة فهو الزوج الفعلى .

ثم يتطور بيراندللو مرة أخرى بفكرة القناع إلى الموقف الذى تساق فيه شخصية ما إلى إدراك أنها كانت تلعب دوراً حيث يسقط القناع فجأة فتضطر إلى بحث هذه الحقيقة التى رفعت عنها الأستار حتى لقد سمى هذا اللون من مسرحيات بيراندللو بمسرح المرآة ، وفى هذا يقول بيراندللو :

> عندما يحيا إنسان ما ، فهو يحيا ولا يرى نفسه ، حسن ، ضع أمامه مرآة واجعله يرى نفسه فى خلال عملية الحياة ، تجده إما أن يدهش لمظهره المرسوم أمامه ، أويشيح بنظره بعيداً حتى لا يرى نفسه ، أو يبصق على صورته بدافع من الاشمئزاز ، أو يحكم قبضته ليحطمها ، وخلاصة الأمر ينشأ نوع من الأزمة ، وتلك الأزمة هى مسرحى .

وتبدو هذه الفكرة واضحة فى مسرحيتى « كل شئ على ما يرام » و « هنرى الرابع » .

ففى مسرحية « كل شئ على ما يرام » نجد مارتينو لورى وهو يعتقد اعتقاداً تاماً بأن بالما ابنته من زوجته المتوفاة التى كان يؤمن بأنها أطهر من قديسة ، فى حين أنها ابنة عشيق زوجته مانفرونى ،



وكان الجميع بما فيهم بالما يعرفون الحقيقة إلا هو ، لذلك كانوا يعاملونه باحتقار ، فلما ووجه بالحقيقة وسقط القناع فكر فى الانتقام من مانفرونى ، ولكنه يرفض الفكرة ، ويستمر على الوضع الذى كان عليه سابقاً ويعامل بالما كابنته ولكن عن وعى كامل بما يفعل .

وفى مسرحية « هنرى الرابع » يجن البطل ويظن نفسه هنرى الرابع ولكنه يشفى من جنونه ، وكان المفروض أن يعود إلى حياته العادية ، ولكنه يستمر فى تمثيل دوره خصوصاً بعد أن يقتل منافسه ، وهكذا نرى أنه مضطر إلى إحكام القناع على وجهه . وتمثيل دور المجنون خوفاً من القانون على العكس من مارتينو لورى الذى استمر فى تمثيل دوره عن رضا ودون اضطرار .

• • •

ولكن بيراندللو لم يكن مشغولا فقط بالقناع والوجه وأساليب التنكر الواعية للإنسان ، بل كان مشغولا أيضاً بأفكار هى انعكاس لما مر به من تجارب الحياة ، فهذه زوجته ينتابها الجنون ولا تفتأ تتهمه بالخيانة ، وقد حاول أن ينفى عن نفسه هذه التهمة ولجأ إلى كل الطرق حتى لقد سمح لها ألا تعطيه من راتبه سوى ما يسمح له بابتياع السجائر ودفع أجر الترام ، كما لم يكن يغادر البيت إلا نادراً ، ولكن كل محاولاته فشلت فشلا تاماً ، وأصرت هى على فكرتها الثابتة ، بل أصبحت تعتقد أنها مراقبة ومكروهة ومضطهدة حتى من أولادها ، وأنهم جميعاً اتفقوا على أن يدسوا لها السم فى الطعام أو الشراب ، وساءت معاملتها لابنتها إلى الدرجة التى دفعت الفتاة إلى الانتحار ، ولما أنقذت من الموت لجأت إلى أحد الأديرة ، وفى ذلك يقول بيراندللو :

كانت ترانى على هذه الصورة ، وإذن فلن أنجح فى أن أنتزع هذه الصورة منها ، وإذا كانت تنكر حقيقة الأمور ، وإذا كان لا فائدة من أن يهبها المرء كل حياته ، فما الحل ؟

أنا عندها لست أنا ، بل آخر ، أنا شخص آخر يستطيع الكذب ، ويستطيع الخداع ، ويستطيع أن يؤخذ فى الخفاء وبلا حب ، يستطيع أن ينقص من قدره وأن يعيش فى العار ، أليس كذلك ؟ . .

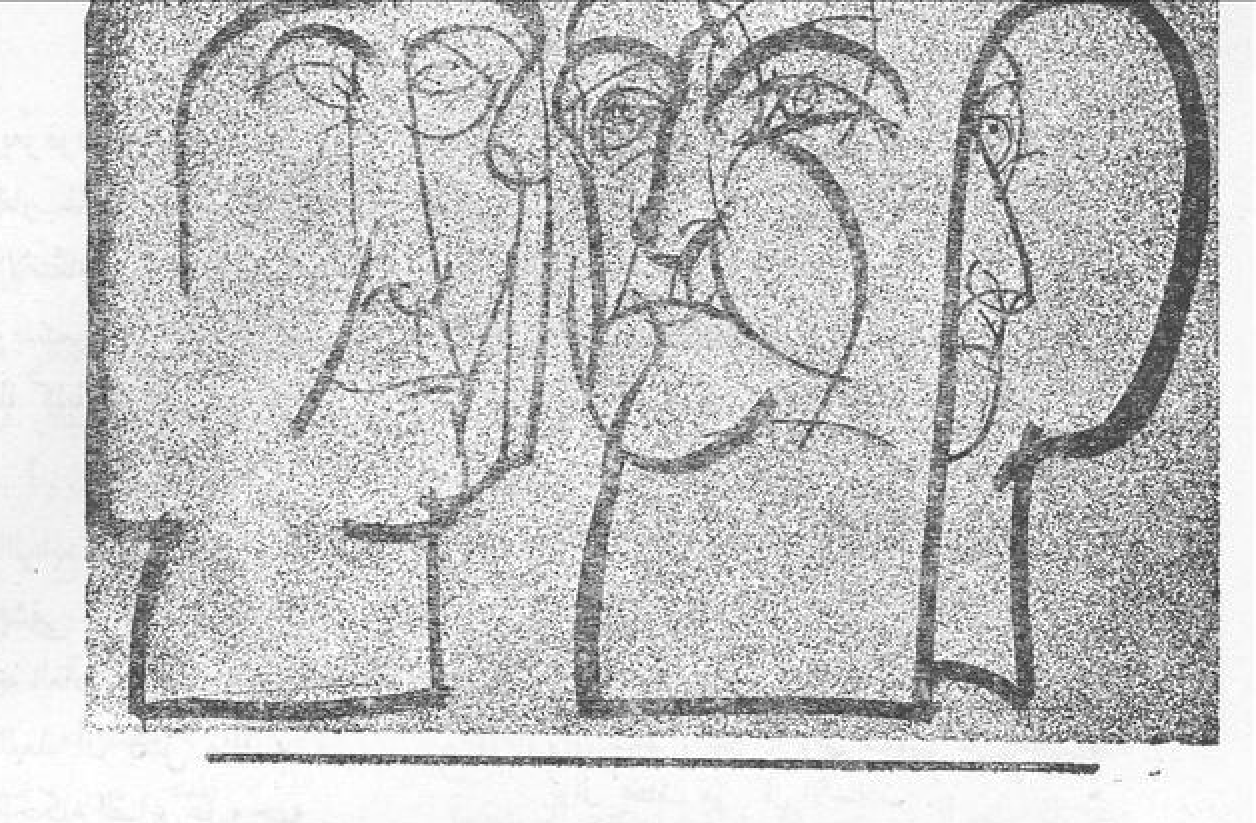
إذن تتألف الحقيقة من حقيقتين ، حقيقتها وحقيقتى ، ولا يمكننى أن أقنع نفسى بأنى ارتكبت ما تظنى ارتكبته ، وأنى فكرت فيما لم أفكر فيه ، وأنى شخص آخر ، وأنى شخص غير أمين كما ترانى يختلف عنى كل الاختلاف .

وهذا المعنى نفسه نجده قد جاء على لسان الأب فى مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » فهو يقول :

الأب : ولكن ألا ترين أن علة البلاء فى الكلام ؟ كل واحد منا لديه عالم كامل فى نفسه ، وكل واحد منا له عالمه الخاص ! فكيف يفهم بعضنا بعضاً أيها السادة إذا كنت أضع فى كلماتى التى أقولها معانى وقيم الأشياء كما أفهمها فى عالمى أنا ، بينما يفترض من يستمع إلى أن كلماتى لها المعانى والقيم الخاصة بعالمه هو ، نحن نظن أننا سوف نتقابل ، والواقع أننا لن نتقابل أبداً .

الوهم والحقيقة

ومن هنا ، من تجربة حياته ، نشأ اهتمامه بالوهم والحقيقة وصعوبة اكتشاف الحقيقة فى جوانب الشخصية التى لا تثبت على حال والتى تستعصى على المعرفة فى جوهرها . وهذه النظرة هى التى ظهرت بوضوح فى قمة أعماله « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » و « هنرى الرابع » ، وهى نظرة كانت تراوده من قبل أن يكتب للمسرح حتى لقد ظهرت كأشد ما تكون وضوحاً فى مسرحية



من مسرحياته الأولى وهى مسرحية « أنت على حق (ما دمت ترى ذلك) » والتى ترجمت فى مجلة المسرح باسم « حسب تقديرك » ، وفى كل هذه المسرحيات يتردد دائماً السؤال الأبدى : أين الحقيقة وأين الخيال ؟ أين الواقع وأين الوهم ؟ وهو سؤال يظل معلقاً دون جواب ، فمسرحية « أنت على حق (ما دمت ترى ذلك) » تعرض مأساة أسرة تتكون من زوج (السيد بنزا) وزوجته (السيدة بنزا) وحماته (السيدة فرولا) ، يعتقد الزوج أن زوجته الأولى ابنة السيدة فرولا قد ماتت وأن التى تعيش معه الآن زوجة ثانية ، فى حين تعتقد حماته السيدة فرولا أن الزوجة الحالية هى ابنتها ، وأن الزوج يعيش فى جو من الوهم إذ يتوهم أن زوجته ماتت ، وقد اضطر أهل الزوجة إلى تزويجه منها مرة ثانية على زعم أنها زوجة جديدة ، ويبذل بيراندللو مجهوداً جباراً يعادل بين التفسيرين معادلة سوية ، وقد نظن أحياناً أننا بسبيل الوصول إلى حل اللغز وخاصة عندما يثور الزوج على حماته محاولا إقناعها ، خلافاً لما سبق له الإفضاء به ، من أن زوجته ليست ابنتها ، ولكنها ما تكاد تغادر الغرفة حتى يتبخر غضب الزوج ويخبر الحاضرين أنه كان يمثل أمام حماته دور الغاضب ليؤيد ما انطبع فى ذهنها من أمرجنونه .

وحين تشتد لهفة أهل البلد لمعرفة الحقيقة لا يجدون بدأً من استدعاء الزوجة لمعرفة الحقيقة منها ، وهنا نعتقد أننا سنصل فعلا إلى حقيقة الأمر ونستمع بأعصاب مشدودة إلى هذا الحوار :

المحافظ : . . . ولكننا نريد فقط أن تقولى لنا . .

السيدة بنزا : ماذا ؟ الحقيقة ؟ الحقيقة فى حد ذاتها هى أنى ، فعلا ، ابنة السيدة فرولا .

الجميع : (يتنهدون فى ارتياح) آه !

السيدة بنزا : (فى الحال) وزوجة السيد بنزا الثانية .

الجميع : (فى دهشة وخيبة أمل) أوه ، وكيف ؟

السيدة بنزا : (فى الحال) نعم ، أما بالنسبة لنفسى فلا أحد ! لا أحد . . .

المحافظ : أوه ، لا ، بالنسبة لنفسك يا سيدتى إما أن تكونى هذه أو تلك ، واحدة أو الأخرى !

السيدة بنزا : لا يا حضرات السادة ، بالنسبة لنفسى أنا ما يعتقده الآخرون .

لازى : هاكم يا حضرات السادة كيف تتكلم الحقيقة ! ها ها ها ها !

وفى مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » تقتحم ست شخصيات المسرح وترجو من مدير المسرح أن يدلها على مؤلف ليتم خلقها فالمؤلف الذى خلقها لم يستطع أن يضعها فى عالم الفن وهكذا قطعت بها السبل ، وتعرض الشخصيات قصتها ويحاول مدير المسرح أن ينفذ هذه القصة على المسرح عن طريق ممثليه ، وتختلط الحقيقة بالوهم حتى نصل إلى اللحظة التى يقتل فيها الغلام وهو أحد الشخصيات الست برصاصة طائشة .

ولا يكتفى بيراندللو فى مسرحيته هذه بمعالجة وهم الحقيقة فقط بل يعالج أيضاً تعدد الشخصية ، فالشخصية عند بيراندللو . – عكس الواقعيين – ليست شخصية واحدة متعددة الجوانب بل شخصيات متعددة بالنسبة للشخص نفسه وبالنسبة للآخرين . انظر إلى قول الأب :

الأب : إن مأساتى يا سادة تتلخص فى هذا الشئ بالذات . . . إن مأساتى فى الإحساس بأنى وبأن كلامنا ، يرى ويعتقد أنه واحد فقط ولكن هذا ليس صحيحاً . إن كل واحد منا له شخصيات متعددة ، نعم ، شخصيات متعددة بعدد الإمكانيات التى تكمن فينا ، فبالنسبة للبعض يكون كل منا شخصاً واحداً ، وبالنسبة للآخرين يكون شخصاً آخر يختلف عن ذلك تماماً ، نحن دائماً نتوهم أننا شخص واحد بالنسبة للجميع . . . وهذا الشخص دائماً لا يتغير . . . إننا نعتقد أن هذا الشخص يظل كما هو عندما يفعل أى شئ ، ولكن هذا ليس صحيحاً على الإطلاق ! ومن الممكن أن نرى ذلك فى غاية الوضوح ، عندما نتلبس لسوء الحظ بجريرة أدت بنا إلى ظروف سيئه ، فنجد أنفسنا كأننا لم نكن هناك بكليتنا عندما فعلنا ذلك ، وإنه من الظلم والقسوة أن يصدر علينا الحكم على ما فعلناه فى هذه اللحظةفقط . . . أن نبقى معلقين هكذا طوال العمر . . . كأن حياتنا قد تلخصت فى هذا الخطأ وحده . والآن هل تفهمون غدر هذه الفتاة ؟ لقد فاجأتنى أفعل شيئاً كان من الواجب ألا أفعله معها على الإطلاق ، لقد كشفت فى شخصيتى جانباً كان يجب ألا يوجد بالنسبة لها ، وهى الآن تحاول أن تربطنى بحقيقة لم أتوقع يوماً ما أن تكون لها صلة بها . . . تلك الحقيقة التى تكمن فى لحظة خاطفة مخزية من لحظات حياتى !

وهذا الكلام الذى جاء على لسان الأب فى الواقع ليس إلا موضوع مسرحيته « السيدة مورلى ، واحد اثنين » ، فالسيدة مورلى فى هذه المسرحية تبدو مع زوجها ، زوجة مخلصة عطوفاً جذابة فى حين تبدو أمام عشيقها هادئة متواضعة تمر أمامه ولا يراها ،فهى أمام كل من الزوج والعشيق شخصية مختلفة .

ونعود إلى مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » مرة أخرى ، فان بيراندللو فى هذه المسرحية إلى جانب عرض فكرته عن الحقيقة والوهم وعن تعدد الشخصية ، يعرض لمشكلات كثيرة تتعلق بأساليب الكتابة المسرحية والإخراج والتمثيل ، فهناك مشكلة العلاقة بين الشخصية التى يخلقها المؤلف وبين تجسيدها على خشبة المسرح عن طريق التمثيل ، وهناك مشكلة تصوير الواقع على المسرح وإلى أى حد تسمح المسرحية بذلك من ناحية الأحداث والحوار .

وقد حاول بيراندللو أن ينفذ فكرته هذه عن الإخراج والتمثيل عملياً فأقام سنة ١٩٢٢ مسرحاً فى روما ، وكان يشترك اشتراكاً فعلياً مع المخرج فى إبراز الدراما على المسرح عاقداً النية على تطوير الأسلوب التمثيلى ووضع إطار وضعى للارتجال يسهم به فى تحقيق جوهر مسرحياته ، ولكن مسرحه أخفق مالياً وانقضى الأمل فى إقامة هذا الإطار الوضعى .

من هذا كله نرى أن بيراندللو كان متأثراً تأثراً واضحاً بالكوميديا الفنية التى يرتجل فيها الممثلون الحوار بعد أن يكتب لهم المؤلف ملخصاً للحوادث ، ولهذا نلاحظ أن مسرحياته فى جوهرها إن هى إلا صورة متطورة من الكوميديا الفنية ، فهى تعتمد بشكل مطلق فى أدائها التمثيلى على طريقة قائمة على مواصفات أسلوبية وعلى تحقيق ماهر لخاصية الدمى سواء فى مجال الشخصيات أو الحدث .

محمود سامى أحمد

سينما صمويل بيكيت :

بيكيت ، يونسكو ، بنتر أسماء أصبحت تشكل خطورة لها أثرها على شهرة أنطونيونى وبرجمان وغيرهما فى عالم السينما .

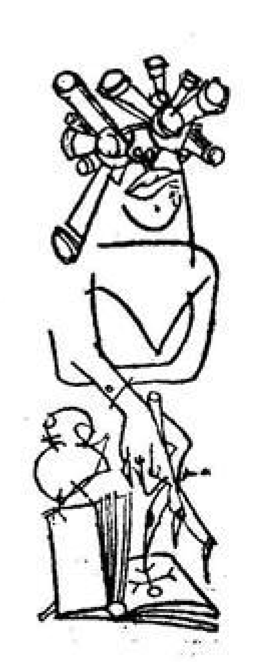
فقد اجتمعوا فى فيلم واحد يستمر عرضه ساعة ونصف ساعة وينقسم إلى ثلاثة فقرات متباينة . تخيل كل منهم الجزء الخاص به دون أن يعرف جزأى الاثنين الآخرين ، وعلى الرغم من ذلك جاءت رموزهم متقاربة ومتشابهة . فقد تمثلت رؤيا بيكيت فى « عين إنسان » ورؤيا يونسكو فى « بيضة دجاجة » ورؤيا بنتر فى « صندوق صغير » وكلها رؤى خالية من الموضوع .

سيجرى تصوير الجزء الخاص ببنتر فى انجلترا ، والجزء الخاص بيونسكو سيصور فى كاليفورنيا ، هذا فى الوقت الذى تم فيه تصوير سيناريو بيكيت .

وسيناريو بيكيت يستمر عرضه ٢٢ دقيقة وهو عبارة عن فيلم صامت ليس فيه إلا حركة صوتية واحدة ، مجرد حركة ، يحدثها شخص معصوب العينين ، وحيد ، يفعل أشياء غريبة ويأتى أفعالا غير طبيعية وليس لها دلالة على الإطلاق ؛ ينظر فى المرآة ويمعن النظر فى بعض الصور ثم يمزقها ويمسك بقفص العصافير ثم يلقى به إلى الأرض . . . يؤدى هذا الدور الممثل السينمائى بوستور كيتون .

فى هذا السيناريو تتحول الكاميرا لأول مرة فى تاريخ السينما إلى شخصية سينمائية حيث يوظفها بيكيت وظيفة مغايرة للمهمة التى كانت تقوم بها من قبل ، والسيناريو يسمى « فيلم » وهو فيلم يفتح نوافذ جديدة على عالم السينما التى لا يكتفى بيكيت بغزوها ، وإنما يتكلم هذه الأيام عن المسرح « الستريو فونيك » أو المسرح ذو الصوت المجسم . . إن ما يهمه هو أن يفعل شيئاً جديداً ويداوم على عمل الجديد وتقديمه فى صورة مبتكرة ، لا رغبة فى لفت الأنظار ولكن تمشياً مع طبيعة الأمور وروح العصر .

وهكذا فإن أسماء أنطونيونى وبرجمان وغيرهما من مشاهير رجال صناعة السينما لن تحظى بالاهتمام الذى كانت تحظى به قبل أن توضع بجوارها أسماء بنتر ويونسكو وبيكيت وغيرهم من نجوم السينما الجدد .



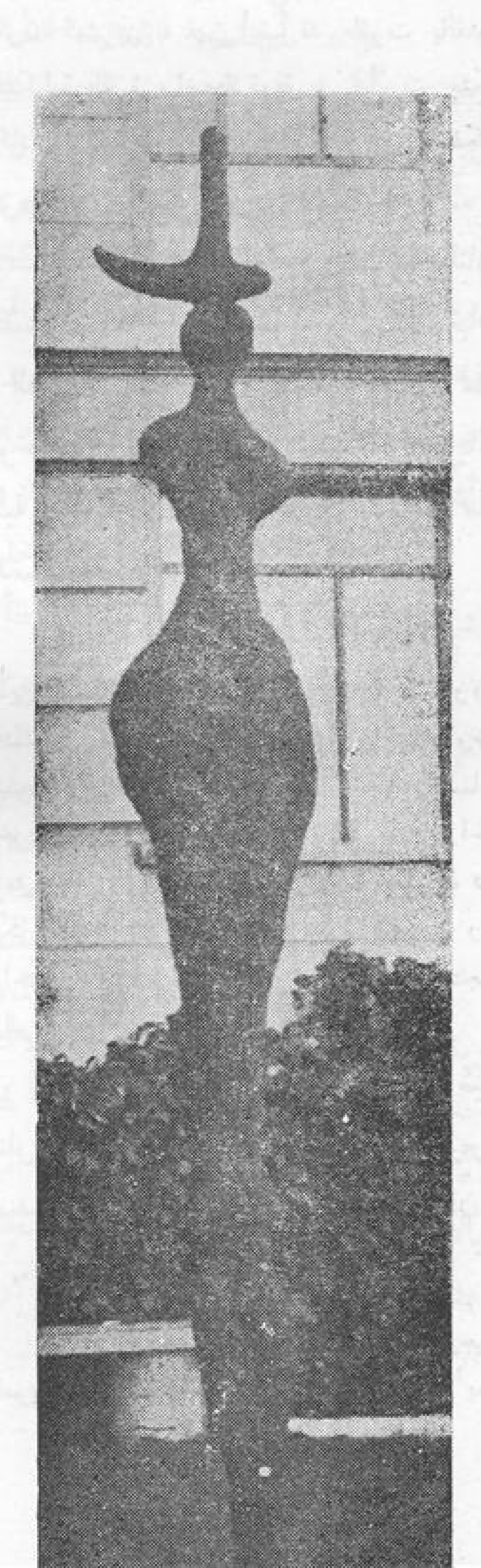
الفكر التشكيلى فى بينالى الاسكندرية

دكـــــتور رمـــزى مصطـــفى

● إن عرض إنتاج هذه البلاد من الفنون التشكيلية هو تعريف بوجهات النظر الفكرية والفنية فى وقتنا المعاصر ، فى هذا الجزء الحيوى من العالم الذى نعيش فيه .

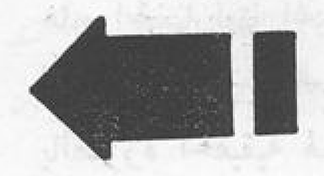
● العالم اليوم نتيجة لأبحاثه التكنولوجية العويصة ونتائجه العلمية الباهرة ، يشعر أفراده بعزلة وانفصال ، وبنوع من الأسى الداخلى الذى يظهر من حين لآخر ، فيما ينتج من أعمال فى مضمار الفنون .

● الفن بطبيعته لا يتم إلا بالتفاعل بين العمل الفنى وبين المشاهد له ، أى أن ما ينتجه الإنسان سالب لا يتم أثره إلا بالمشاهد ، أى بالطرف الموجب .





« الأنثى » جائزة أولى نحت للفنان عمر النجدى



احتلت مدينة الإسكندرية فى قديم الزمان مكانة مرموقة بين بلدان البحر الأبيض المتوسط بحيث كانت منارة للعلم والفن، ومنبعاً لكل فكر جديد، وتأكدت علاقاتها الفكرية والثقافية بهذه البلدان منذ الرومان وازدهرت فى العصور الإسلامية .

والإسكندرية تحاول الآن استرداد مكانتها السابقة عن طريق الفن باعتباره نموذجاً حياً للفكر والثقافة ، وباعتباره أرقى أنواع الإنتاج الإنسانى .

فكرة البينالى

وتحقيقاً لهدف الجمع بين بلاد البحر الأبيض المتوسط أنشأت مدينة الإسكندرية منذ عام ١٩٥٩ معرضاً جامعاً لفنون هذه البلاد ، يقام كل عامين بالمدينة ويطلق عليه اسم « بينالى الإسكندرية » . والآن تزدان قاعات متحف الفنون الجميلة لبلدية الإسكندرية بالبينالى السادس ، الذى اشتركت فيه كل من ألبانيا وأسبانيا وإيطاليا وفرنسا ولبنان ويوجسلافيا واليونان والجمهورية العربية المتحدة .

والبينالى بصفة عامة عامل قوى فى توثيق الروابط الفكرية والثقافية بين البلاد المشتركة فيه .

إن عرض إنتاج أبناء هذه البلاد من الفنون التشكيلية ، هو تعريف بوجهات النظر الفكرية والفنية فى وقتنا المعاصر ، فى هذا الجزء الحيوى من العالم الذى نعيش فيه.

والفنون التشكيلية إنتاج إنسانى يمتاز بذاتية الفنان ؛ أى بذاتية فكره وثقافته ، وفى الوقت نفسه يمتاز بالجماعية . أى أنه خلاصة ذاتية الفنان النابعة من مجتمعه وبيئته . وبذلك يكون إنتاج الفنان معبراً - إن صح القول - عن حضارته ، وبذلك أيضا يكون جمع هذه الحضارات المختلفة فى مكان واحد وعرضه لأبناء الجمهورية العربية عملا جاداً فى التعريف بالصورة الحقيقية لهذه البلاد المطلة على مدينة الإسكندرية والمرتبطة معها بماء البحر الأبيض المتوسط .

والبينالى الحالى يشمل أعمالا لعدد كبير من ذوى الشهرة العالمية فى مضمار الفنون التشكيلية ، ويشمل أيضاً أعمالا لشبان جدد يخطون أولى خطوات الشهرة بانتاج فريد جديد .

سيادة المذهب التعبيرى

وإذا كانت التعبيرية قد سادت الأدب منذ بداية القرن العشرين ، فهى أيضاً قد طفرت بالفنون التشكيلية طفرة واضحة قوية ، وأثرت بشكل يكاد يكون قاطعاً فى تحديد الانتاج الفنى التشكيل بنوعين لكل منهما دروب كثيرة : النوع الأول مرتبط بالشكل أى بالواقع والطبيعة، الثانى مرتبط بالمضمون الداخلى للشكل دون الارتباط بالواقع أو الطبيعة . وظهرت للنوع الأول أعمال سميت بالوحشية والتكعيبية والدادية والسريالية والأتوماتيكية . أما النوع الثانى فظهرت له أعمال تجريدية هندسية أو تجريدية تعبيرية .

أما الآن فهناك محاولات عديدة للخروج من هذين القسمين للتعبيرية . وإحدى هذه المحاولات تعتمد عل استعمال عنصر الرؤية والخداع وسيلة للتعبير ويعرف باسم « أوب أرت » ومحاولة أخرى للربط بين الشكل والمضمون فى مكان واحد، باعتبار أنه لاشكل دون مضمون ولا مضمون دون شكل : وأن كلا منهما موجود مع الآخر فى وقت واحد ومكان واحد . أى بالجمع بين التجريد والواقع فى عمل واحد .

وبينالى الإسكندرية الحالى يقدم عرضاً شيقاً لمختلف المدارس الفنية فى نطاق المدرسة التعبيرية مما يؤكد صدق القول بأن الفن كالهواء لا مكان له ولا حدود .

والعالم اليوم نتيجة لأبحاثه التكنولوجية العويصة ونتائجه العلمية الباهرة يشعر أفراده بعزلة

وانفصال ، وبنوع من الأسى الداخلى الذى يظهر من حين لآخر فيما ينتج من أعمال فى مضمار الفنون .

فالسريالية بأحلامها العجيبة الغريبة ، واللامعقول بالجمع بين الواقع مع غير الواقع ، كلها أساليب تؤكد الصراع القائم فى نفس الإنسان المعاصر ، ومحاولته الهروب من عالمه إلى عالم يبنيه هو بذاته . فتارة ينجح بخلق الحلم كاملا ، وتارة يجمع بين الحلم والواقع فى وقت واحد .

الجائزة الأولى فى التصوير

ولعل الجائزة الأولى والثانية فى التصوير تؤكد مدى تطور الأساليب الفنية المعاصرة .

فالجائزة الأولى فى التصوير نالها الفنان « لويز جارسيا » من مواليد مدينة سبستيان بأسبانيا .

وأعمال العارضين بالقسم الاسبانى تؤكد تراث أسبانيا العربى القديم ، وحضارتها الأوروبية اللاحقة والمعاصرة .

ومما تفخر به أسبانيا أنها أخرجت للعالم كبار فنانيه التشكيليين المعاصرين أمثال بيكاسو ودالى وميرو وغيرهم ممن تحمل أعمالهم رحيق جبال الأندلس وأشراقه الحمراء (الهمبرا) الحارة المزهرة .

والمشاهد لأعمال جارسيا يجد خليطاً من سحر الشرق وغموض الغرب ، أى خليطاً من حرارة زهور الشمس المشرقة وانبساطة أرضه ، وجمال الغرب الطبيعى بخضرته الدائمة وجباله ووديانه .

فلوحة « المهرج » الفائزة بالجائزة الأولى تمتاز بتكوين فريد وجديد ؛ فهى ذات كتلة براقة الألوان والمعالم ، تبدأ من منتصف اللوحة وتميل إلى شمالها دون تفرع فى اليمين ، وكأنها سلسلة جبال ترتفع مغطاة بزهور براقة ، فى فراغ لانهائى ذى زرقة غامضة .

ويتيح هذا النوع للمشاهد فرصة الانتقال إلى عالم جديد يجد فيه ما يحققه خياله وفقاً لهذه الأشكال الموجودة فى يمين اللوحة . ويستعين الرسام جارسيا بالأقنعة لإخفاء الصورة الحقيقية لشخصياته . وفى هذا ارتباط بقناع المهرج فى « كوميديا الفن » الإيطالية الذى كان يستعمله المهرج ليخفى به وجهه الحقيقى تاركاً للمتفرج أن يطرح على هذا القناع ما يشاء من صور تتناسب مع الحوار والحركة .

ولم يكتف جارسيا بقناع المهرج فى إخفاء شخصيته بل ألبسه قفازاً من نفس لون القناع تأكيداً وإمعاناً فى التنكر ، حتى لا يترك بصمات أصابعه التى تدل عليه دون غيره من الناس . واكتفى الفنان بإلباس المهرج القناع ، وترك بقية أشخاص اللوحة عراة الوجه دون أقنعة . وهكذا ظهرت الفتيات عاريات الوجه محدودات الشخصية ذوات جمال صارخ .

واللوحة ذات تكوين بديع فريد فى نوعه فالبرغم فى تجمع الوحدات على يمين اللوحة ، إلا أن المساحة الكبيرة الداكنة على اليسار تجعل منها حقلا صالحاً لغرس مثل هذه الزهور الآدمية . واللوحة ذات ألوان صارخة قوية دافئة براقة ، تحمل معانى الجنس والإثارة والدفء والحرارة ، وتؤكد ما لعرائس الليل من سحر وجمال ، وكأن المهرج يقول بخبث ودهاء هؤلاء الفاتنات سيقدمن لكم هذه الليلة المتعة والفن والسعادة والجمال . ويمكن القول بأن لوحات الفنان جارسيا تعبيرية الجذور ، وأنها تمت إلى السريالية فى فكرها العام . وتكاد تكون لوحاته صورة حلم هادىء جميل براق فى ليل طويل دامس .

وهكذا فان جارسيا يتجه نحو التجريد ، ويتجه رويداً نحو المضمون دون الشكل بالرغم من محاولته الجمع بين الاثنين معاً ، أى أنه يحاول إيجاد قصة داخل قصة ، وهو أسلوب تأكدت جذوره فى الجائزة الثانية بالقسم الفرنسى .

الجائزة الثانية فى التصوير

والجائزة الثانية فى التصوير نالها الفنان الفرنسى أرنال فرنسوا المولود بمدينة لافاليت بمقاطعة « فار » الفرنسية عام ١٩٢٤ على لوحته « شكل سلبى » .

ولعل الاسم الذى اختاره الفنان يوحى بما فى اللوحة من فكر وثقافة . فالتفاعل لا يتم إلا بين قطبين

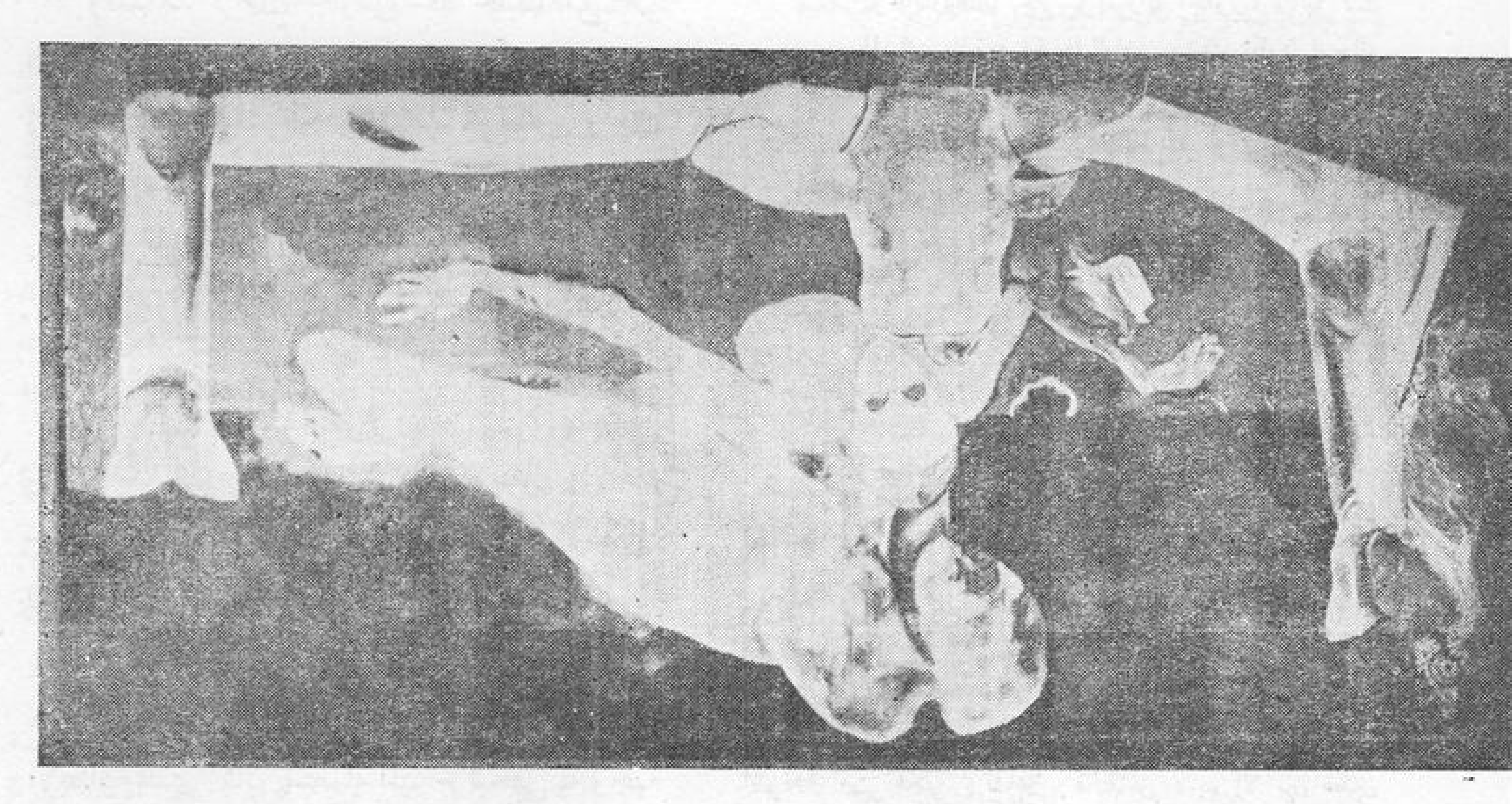
سالب وموجب . والفن بطبيعته لا يتم إلا بالتفاعل بين العمل الفنى وبين المشاهد له. أى أن ماينتجه الإنسان سالب لا يتم أثره إلا بالمشاهد أى بالطرف الموجب .

وهكذا فهو صادق فى اختيار اسم لوحته ، بل إن هذا الاسم صالح لأى عمل فنى يمت إلى الأعمال التجريدية دون التشخيصية ،حيث يتم التفاعل بين الموجب والسالب بالشكل الذى يرتضيه الاثنين دون فرض من أحد الطرفين .

ولوحة الفنان أرنال تجريدية الأسلوب ،ذات أرضية داكنة اللون أقرب إلى السواد المبهم اللانهائى ، ولقد فتح فى هذا الفراغ فتحة مستطيلة الشكل حددت أطرافها باللون الأبيض الذى اندفعت منه لمسة بيضاء على هذا الفراغ تؤكد إحساس وإدراك الفنان بالحركة والإيقاع . وهى تجعل نمو هذا الفراغ الجديد داخل الفراغ الداكن الأصلى أمراً طبيعياً ، بل أمراً حتمياً . واستطاع الفنان أن يملأ هذا الفراغ الجديد بألوان وخطوط جعلت منه صورة تعبيرية لحلم طويل فى منظر طبيعى أفقه بعيد ، وسماؤه حمراء تطل على محيط هادئ أزرق .

وهكذا فاللوحة فى مجملها لوحة داخل لوحة أى مسرحية داخل المسرحية كما فعل شكسبير فى مسرحية «هاملت». وكما فعل برانديللو فى مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » . وإذا كان الاعتقاد بأن الحياة على سطح الأرض صورة داخل صورة الحياة العامة للكون كله ، وأن حياة الإنسان الواحد صورة داخل حياة الإنسانية عامة ، وأن حياة الإنسان الداخلية صورة داخل حياته العامة وهكذا ، فان ما يقدمه الفنان الفرنسى أرنال يعتبر عملا فنياً مبنياً على أساس كبير من الثقافة

« الثور » جائزة ثانية تصوير
للفنان الايطالى چيانيتو فييسكى



والفكر ، ومعبراً تعبيراً صادقاً عن سر من أسرار هذا الكون ، حيث إن كل شئ بداخله شئ آخر له نفس مميزاته وصفاته ونفس شكله ومضمونه .

والقسم الفرنسى بأكمله يؤكد التجريد فى الفن ، ويؤكد ثقافة فكرية عامة تشع من كل معروضاته . ويؤكد أن هناك تجانس فكرى بين كل العارضين . ويعتبر بعد هذا كله أنجح الأقسام المشتركة فى البينالى فى القدرة على إيضاح الثقافة والفكر المعاصر .

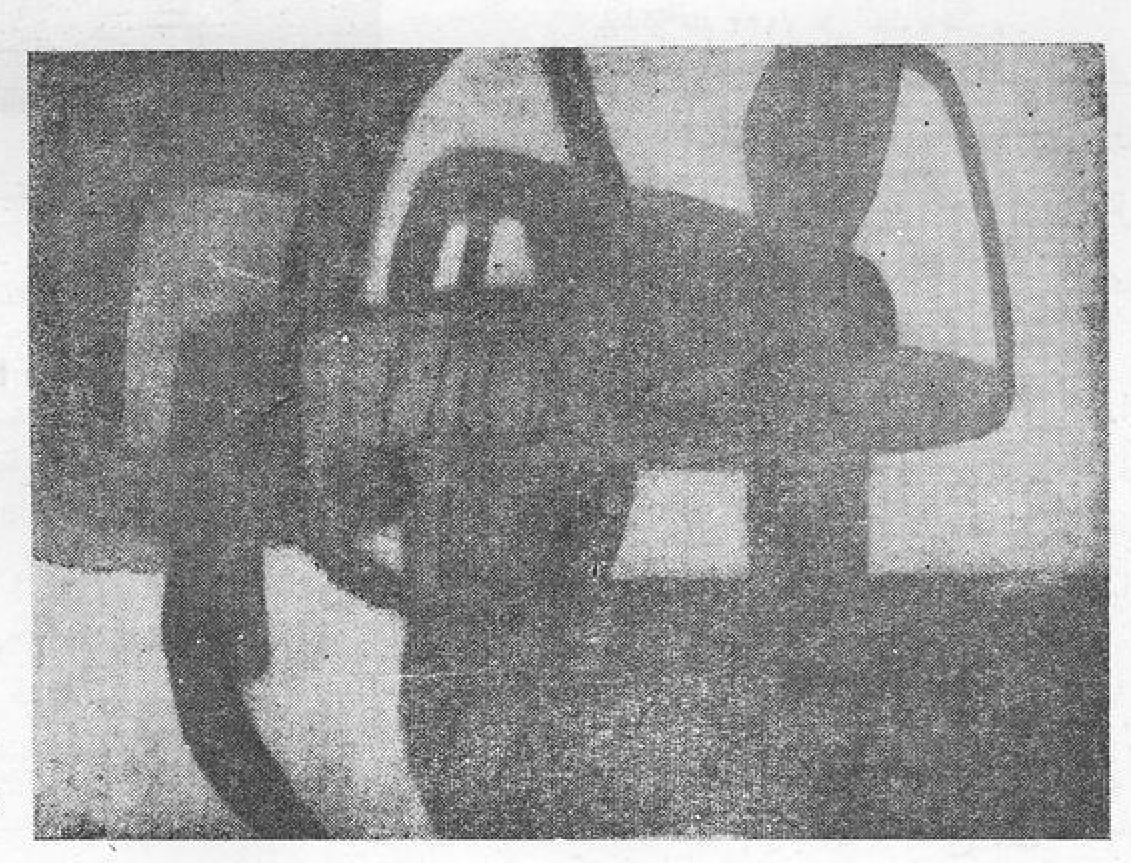
فهو يمتاز بشموله ما بعد الأربعينيات من فكر دون الارتداد إلى أوائل القرن العشرين ، بل إنه يؤكد ذاتية فرنسا فى طريقها إلى الأمام بتيار فكرى واحد .

الجائزة الثالثة فى التصوير

والجائزة الثالثة فى التصوير نالها الفنان الإيطالى فيسكى جيانيتو من مواليد مدينة زونيو بمقاطعة برجامو فى عام ١٩٢١ . واللوحة نموذج للمدرسة السريالية . فهى تمثل حلما لكارثة موت نتيجة إحدى وسائل النقل الحديثة كالعربة أو الطائرة . واللوحة فى تكوينها تميل إلى اليسار ، وذات رأس ثور يحاكى وجه طائرة بأجنحتها الممثلة فى أقدامه وكأنها تجثو على جثث مطروحة على أرضية رمادية اللون .

وإذا كان بيكاسو قد استعمل الثور فى رسومه للتعبير عن الحيوانية والوحشية والجنس والقوة والدمار فان جيانيتو يستعمله فى أغلب إنتاجه . وتمتاز اللوحة الفائزة بشفافية اللون ووضوح الشكل والمقدرة الزكية فى رسم الوحدات ، واستخلاص الخطوط اللازمة والأساسية فى إظهار أسلوبه السريالى.

وإذا كان اللون الأبيض الرصاصى والمزرق والمصفر هو اللون السائد فى مجموعة ألوان اللوحة ، فان اللوحة تكاد تكون ممتلئة بعدة ألوان نظراً لتعدد درجات كل لون اختاره جيانيتو فى لوحته ، ولا شك أن هذا نوع من الاقتدار فى إيجاد صورة



« تكوين » جائزة أولى رسم للفنان الفرنسى استيف موريس

ملونة كاملة بعدد قليل من الألوان مع الاحتفاظ بالشفافية ووضوح الشكل .

ونال أيضاً الفنان اليوغسلافى هيجيد وسيتش كرستو جائزة فى التصوير على لوحته « فوق نهر درافا » التى تمثل عائلة على مركب ومعهم بهائمهم » .

وهى ذات تفكير سريالى زخرفى الخط والتكوين واللون .

ومعروضات يوغسلافيا بصفة عامة خليط من كل المدارس الفنية . فهى تقدم أعمالا تساير أحدث الأساليب الفنية فى العالم الغربى حيث نستطيع مشاهدة أعمال من البوب أرت (أى الفن الجماهيرى) ومن الأوب أرت (أى الفن البصرى) وأعمال من التجريدية التعبيرية والهندسية وأعمال من السريالية وغيرها من المدارس الفنية العديدة المعاصرة .

ومن المؤكد والواضح أن الفنانين اليوغسلافيين يتمتعون بمهارة حرفية فائقة ، وإنهم ينالون رعاية كبيرة من دولتهم وأنهم يعيشون فى رغد وتمتع .

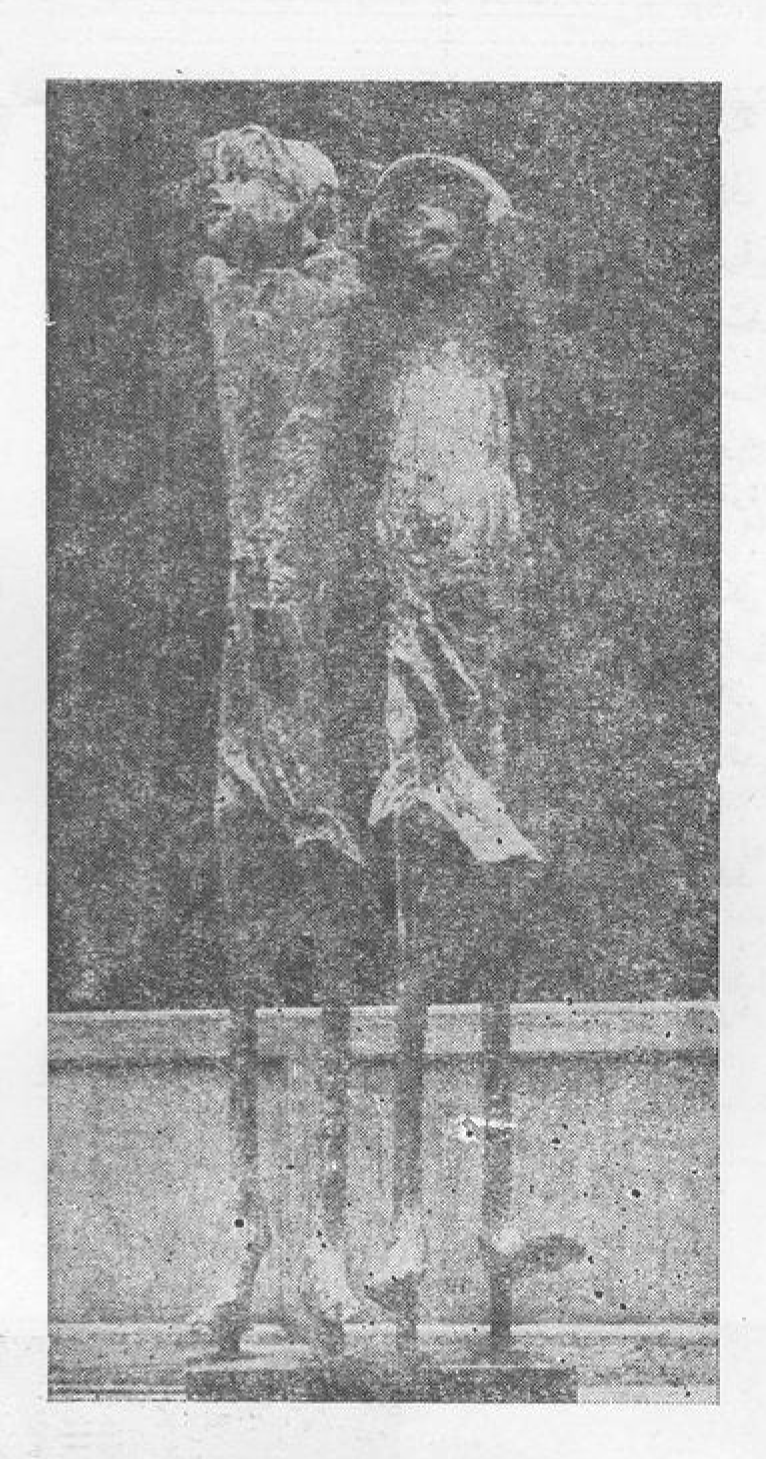
جائزة النحت الأولى

أما جائزة النحت الأولى فقد نالها الفنان بوديني فلوريانو المولود بمدينة جيمونيو فاريز بإيطاليا عام ١٩٣٣ على تمثاله « نساء » .

والتمثال لسيدتين رشيقتين تسيران جنباً إلى جنب فى خفة وجمال واستطالة فى جسميهما مما رقق الكتلة وخفف من حدة الشكل وأضاف تأثيرية فى الشكل العام للتمثال . وكان اهتمام الفنان بالرءوس والتغاضى عن الأذرع والاكتفاء بالتكوين العام وإيجاد الحركة ، سبباً أساسياً فى نجاح القطعة كعمل فنى له أسلوبه المميز . فبالرغم من أن السيدتين تسيران جنباً إلى جنب إلا أنهما متباعدتان وكل منهما يتحدث فى واد وكل منهما يرتدى ما يشاء ليكمل به شخصيته محاولة البعد عن زميلتها دون جدوى .

والتمثال تعبير صادق عما ينتاب العالم الآن من مظاهر العزلة والحيرة والخوف والقلق .

وتميزت معروضات اليونان بطابع بيئى معاصر



« نساء » جائزة أولى نحت
للفنان الايطالى بودينى فلوريانو

وتراث قديم ما زالت جذوره حية تريد الماء لتنمو من جديد . فأعمال كريسيتوس كاراس تمتاز بشموخ إغريقى عريق . إذ تؤكد أن هذه الجبال بقممها العالية الشاهقة ما هى إلا أشخاص تتصارع لتعيش . ولوحته « أشخاص فى الحديقة » ذات الأرضية الخضراء الداكنة بهذه الأشكال الموجودة عليها والأشكال الخلفية فى السماء تؤكد صورة الكورس الإغريقى فى إحدى التراجيديات القديمة : حيث الصراع بين الإنسان والقدر ، وحيث يتم العقاب نتيجة لعناد وصلابة وجبروت الانسان أى باتصافه بصفة الهاريتا .

وقدمت ألبانيا أعمالا من المدرسة الواقعية الرومانتيكية ، سواء فى التصوير أو النحت . وامتازت أعمالها التصويرية برقة اللون وصفائه ولعل لوحة « العاملة التعاونية » للفنان زف شوش خير دليل على تجسيد هذا الرأى . والمعروضات الألبانية عامة نموذج طيب للفن الاشتراكى الواقعى ، الذى يعتمد على الشكل الذى تستطيع جموع الشعب من فلاحين وعمال التعرف عليه بسهولة لمجرد النظر إليه مع التزام الموضوع بالايديولوجية السياسية للدولة فى تمجيد قادتها وأبنائها ، وما حققته من مغانم ومكاسب . وهى بذلك بعيدة كل البعد عن المذاهب أو المدارس الفنية المختلفة ، التى تنادى بحرية الفنان فى تقديم أعماله ، بالأسلوب الذى يراه وبتعبيره الذاتى عن الموضوع .

وأعمال لبنان خليط من المدارس الفنية كلها ، أى أنها مجموعة من الإنتاج الكلاسيكى والرومنتيكى ، والتأثيرى ، والوحشى ، والواقعى ، والسريالى ، والتجريدى بأنواعه . وهى تعطى فكرة صادقة عن حرية التعبير التى يتمتع بها الفنانون اللبنانيون . غير أنها من جانب آخر توضح انعدام وجود تيار فكرى متجانس بين الفنانين العارضين . ولعل لبنان الشقيق تبغى بعرض هذه الأعمال المتباينة موازاتها لجميع التيارات الفنية المختلفة بالعالم . وبالرغم من تعدد المذاهب إلا أن المحلية ظهرت فى عدد من الأعمال التى اعتمدت على الكتابات والزخارف العربية أساساً فى تكوينها التشكيلى .

جناحنا فى البينالى

وأعمال القسم المصرى بالمعرض زاخرة هى الأخرى بالأساليب المتعددة ، مما يؤكد عدم وجود تيار فكرى فى الانتاج التشكيلى برغم وجوده فى غيره من الانتاج الفنى .

التصوير

والاستعانة بالفنون المصرية القديمة كمصدر للتأثر فى إنتاجنا المعاصر له دلالة قوية على صدق ارتباط الفنان المصرى المعاصر ببيئته وتراثه . ولا شك أن رسم عشرى سيحاول أن يجد فى حياة الاسكندرية قديمها وحديثها ومعاصرها ما يثرى به فنه وإنتاجه . ولا سيما أن الفنان السكندرى محمود سعيد قد سبق له أن سجل أعمالا نادرة فى الفكر والتشكيل واللون لحياة الإسكندرية .

النحت

ونال الفنان عمر النجدى جائزة النحت الأولى على تمثاله « الأنثى » وهو يمتاز برشاقة وحيوية مفرطة . والتمثال مصنوع من قطع الحديد المجمعة والمطروقة والملحومة مما يؤكد جهد الفنان فى بنائه لأعماله قطعة قطعة . ويشترك عمر النجدى بأعمال من الحفر تمتاز بمقدرة فائقة فى التكوين وأختيار اللون . وهى ذات أسلوب ديناميكى تعبيرى .

الحفر

ونال الفنان صالح رضا جائزة الحفر الأولى على لوحته « شخصان » وتمتاز بمقدرة فائقة فى التكوين ، أى أنها ذات أسلوب معمارى الشكل وشعبى الجذور . كما أنها ذات مهارة تكنيكيةعظيمة . ويشاهد نفس هذا الأسلوب المعمارى فى أعمال صالح من النحت المعروضة بالمعرض . فهو يحاول أن يجمع بين جمال الشكل وفكرية المضمون .

وقد نال الفنان عبد الهادى الجزار الجائزة الثانية للتصوير وهو يمتاز بسريالية الأسلوب حيث تقدم

أعماله صوراً مما وراء الحقيقة حيث يعيش الجزار فى أحلامه الجميلة الخلابة .

وتمتاز أعمال الفنان احمد عبد الوهاب الذى نال عليها الجائزة الثانية فى النحت صدق الاحساس بالصورة المصرية القديمة لأعمال النحت . غير أن تكوين أجزاء تماثيله يحتاج إلى إعادة النظر فى التكوين الفنى لأعمال النحت المصرى القديم .

ولقد كانت جاموسة الفنان عبد الحميد الدواخلى الحائزة على الجائزة الثالثة للنحت أحسن أعمال الفنان وأمتازت بحركة رشيقة لهذا الحيوان الضخم . كما أمتاز التمثال بصدق النسب بين أجزائه مما أعطاه توازناً بصرياً ساعد على الشعور بما لهذا الحيوان من أهمية فى حياتنا الريفية .

وكانت أعمال الفنانة مريم عبد العليم الحاصلة على الجائزة الثانية فى الحفر خير نموذج لرقة الذوق وحسن اختيار الألوان .

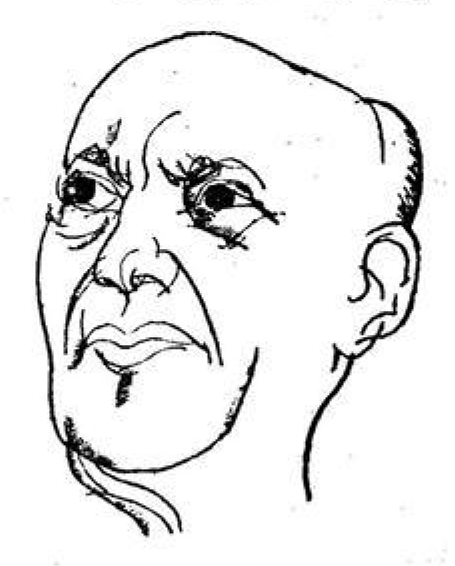
أما أعمال الفنان كمال أمين الحائز أيضاً على الجائزة الثانية فى الحفر فقد امتازت بشعبية الموضوع ورقة الخط والتكوين ، والقدرة الفائقة النادرة فى التنفيذ . ويمتاز الفنان كمال أمين فى أعماله بهدوء شامل وتركيز بالغ فى استعمال الخط .

حصـــاد البينالى

وبينالى الاسكندرية الحالى يؤكد أن فنون البحر الأبيض المتوسط ذات خطوط واحدة متشابكة وان تعددت ألوانها . أى أنها تعبير صادق لمشاعر أهل هذه المنطقة . ويؤكد أن تيار الفكر الفنى الفرنسى أكثر التيارات تطوراً نحو الانسان المعاصر ، وأنه يدعو الفنانين عامة إلى إيجاد صورة جديدة داخل الصورة الحالية للفن المعاصر .

رمزى مصطفى

چون لورسا وجاهيرية الفن :



كان حلمه أن يرى الفن وقد عاش الحياة اليومية والتحم بجسد المجتمع دون أن يكون تجارة يربح منها التجار ويفيد منها المستهلكون ، وخاصة بالنسبة لفن كفن الرسم على السجاد الذى كان چون لورسا واحداً من رواده .

وهكذا استطاع لورسا أن يسترد لهذا الفن قيمته ومكانته بعد أن أحاله القرن الثامن عشر إلى نوع من الصنعة على طريقة « كوميديا الفن » الإيطالية فى المسرح ، فكانوا يطبعون أى رسومات على السجاد حتى ولو كانت أوراق العملة النقدية .

وفكر لورسا أولا فى الارتقاء بفن « الفريسك » أو النقش على الجدران ولكنه أحس بأنه فن لا يساير طبيعة حياتنا القلقة المتوترة ، ذلك أن إنسان القرن العشرين لا يستقر فى مكان مما يجعل نقل النقوش عسيراً بعكس السجاد الذى يسهل نقله .

وهكذا أيضاً اتسمت أعمال لورسا الأولى بالتهديد والإنذار والخوف والوعيد الذى يلاقيه الإنسان فى حياته ، وكانت أبرز لوحات هذه المرحلة تلك التى أطلق عليها اسم « الوعيد الأكبر » . وفى المرحلة الثانية اهتدى الفنان إلى خلاصه ذلك أن أعمال تلك المرحلة اتسمت بالهدوء والعقل والسعادة والتفاؤل وكانت أكثر اللوحات تعبيراً عن هذه الرؤيا هى لوحة « غناء العالم » .

يقول لورسا « إن الفن وسيلة للتخاطب ، ومن هنا كان لا بد وأن يكون جماهيرياً » . ولكى يكون فنه جماهيرياً هجر لورسا « التصوير » و « الفريسك » ، لأنها فنون لا يحتفى بها إلا حفنة من الأثرياء ولا يتمكن الآخرون حتى من مشاهدتها ، وانكب على سجاده أو فن الجماهير العريضة فأغرق الكنائس والكاتدرائيات والبنوك والجامعات وقاعات الاحتفالات والأماكن العامة والسفارات بسجاده . وفى هذا يذكرنا لورسا بالمصور العبقرى مايكل أنجلو الذى قام بتزيين سقف كنيسة سيكستين .

فعل كل هذا ولكنه مات قبل أن يتمكن من تنفيذ الأعمال الكبرى التى كان ينوى القيام بها : جان دارك لميدان الأهرامات ، ١٤ يوليو لميدان الباستيل ، الحرب الكبرى لميدان النجمة ، مجد الحرية لطريق مارس . فإن لم يكن لورسا قد نفذ هذه الأعمال الكبرى ، فيكفى هذا الفنان أنه قد أرسى قواعد هذا الفن ، وحسبنا أن الزمن لا بد أن يجود بمثله ليقوم بهذه الأعمال .

تيار الفكر العربى



فيليب حتى

المؤرخ العربى العالمى



● بقى الناس لا يعرفون شيئاً عن الصلات القديمة بين حضارات الشرق الأدنى القديمة والحضارة العربية حتى جاء « فيليب حتى » فكشف النقاب عنها وربط ما بين الماضى البعيد والقريب فى التواريخ المطولة التى كتبها للعرب ولسورية ولبنان على وجه أخص .

● لم يتميز بمنهج فى التاريخ يمكن أن ينسب إليه ، سوى المنهج العلمى الحديث الذى يقوم على الواقعة التاريخية والاستقراء المنطقى للاحداث من غير أن يغوص فى التحليل والتأويل ، وإن كان مليئاً بالعمق والاصالة متسما بالموضوعية بعيداً عن الهوى والتحيز .

عبر الأطلنطى وفى بلاد المروج الخضراء والوديان المعشبة والجبال السامقة منها ما هو كالح أجرد ومنها ما غطته الخضرة فأحالته روضة من رياض الأرض ، نشأ شعب طموح أدار ظهره للدنيا القديمة ولكنه أخذ من تراثها ما مهد له سبيل التقدم والتفوق ، وبينما راح سواد الناس يجوبون البرارى ويعمرون الأرض ، انقطعت قلة منهم للبحث والدراسة والكشف عن آثار الماضى البعيد والقريب فكان المصرلوجى «جيمس هنرى برستد» أول من بشر لا فى أمريكا وحدها، بل فى كافة أرجاء العالم بسبق المصريين فى الحضارة، وأنهم أول أمة بزغ فى أرضها فجر الضمير فأهدت إلى العالم مثلا إنسانية لحضارة رفيعة الذرى سامقة البناء . استوت على القمة من حضارات العالم آلافاً من السنين، ثم كانت غذاء دسما شهياً لما تلاها من حضارات .

من فجر الضمير إلى انتصار الحضارة

ولم يكن السواد الأعظم من الناس قد عرف إلا القليل عن حضارة مصر القديمة ، وبينما كانت الجامعات فى الخارج ومعاهد البحوث تجد سعياً للكشف عن أسرارها وفتح مغاليقها ، نشر « برستد » كتابه « تاريخ مصر القديم » فعرف الناس أن أمة قديمة نشأت على ضفاف وادى النيل منذ ستة آلاف عام ، قد أهدت إلى الإنسانية خير تراثها ، ثم نشر كتابه « فجر الضمير » فعرفوا أن حضارة مصر القديمة لم تكن حضارة مادية فحسب ، وإنما حضارة تليدة غنيت بالفكر والروح وقامت على مثل رفيعة من الخلق والإيمان .

وأخذ الناس يمجدون فى مصر القديمة مصر الحديثة ولكنهم لم يعرفوا أن حضارة الشرق الأدنى القديمة كانت امتداداً لحضارة مصر القديمة، وأن أمة عربية قديمة قد نشأت فى « العربية السعيدة » وفى الهلال الخصيب وأرض الرافدين قد شاركت مصر فى بناء حضارة الزمن القديم ، ثم نشر « برستد » كتابه « انتصار الحضارة » فعرفوا الكثير من معالم تلك الحضارة القديمة التى ربطت شعوب الشرق الأدنى بعضها ببعض منذ أقدم عصور التاريخ .

وبالرغم من امتداد تلك الحضارات القديمة وتطورها على الزمن حتى التحمت بالحضارة العربية الإسلامية بقى الناس لا يعرفون شيئا عن الصلات القديمة بين حضارات الشرق الأدنى القديمة والحضارة العربية، حتى جاء « فيليب حتى » فكشف النقاب عنها وربط ما بين الماضى البعيد والقريب فى التواريخ المطولة التى كتبها للعرب ولسورية ولبنان على وجه أخص.

ولم يكن الغرب الأوروبى والأمريكى ليعرف عن تاريخ العرب والحضارة العربية إلا من ثنايا الحروب الصليبية وتاريخ اللاهوتيين فى العصور الوسطى، فكان « فيليب حتى » خير هدية من الشرق إلى الغرب حين أخذ يعلم الأمريكيين تاريخ العرب فى جامعة « برنستون » وينشر كتبه على العالم ليقرأ الناس فيها ملحمة التاريخ العربى صادقة غنية بالأحداث نابضة حافلة بالحيوية والقوة .

وطالع « فيليب حتى » الأمريكيين بآثاره وبحوثه، وكانوا قد أخذوا يطالعون آثارة من الفكر العربى ملكت عليهم مشاعرهم حين كتب لهم « جبران خليل جبران » « النبى » و « يسوع بن الانسان » فعرفوا أن الشرق ما زال ينبض بالقوة والحرارة وإنه يفوقهم إدراكاً للروح والمعرفة الانسانية، وأنه مازال يستوى على عرش الضمير.

نشأة المؤرخ العربى العالمى

نشأ « فيليب حتى » فى الدوحة اللبنانية ، ولد فى « شملان » من قرى لبنان عام ١٨٨٦ وحصل على درجة البكالوريوس فى العلوم من الجامعة الأمريكية فى بيروت عام ١٩٠٨ وسافر إلى أمريكا فنال درجة الدكتوراه فى اللغات الشرقية وآدابها من جامعة « كلومبيا » عام ١٩١٥ واشتغل بالتدريس فى الجامعة التى تخرج فيها حتى عام ١٩٢٦ ، حيث

عين أستاذاً « لتاريخ العرب » بجامعة برنستون فرئيسا لقسم الدراسات الشرقية بها حتى أحيل إلى التقاعد عام ١٩٥٤ ، وعمل مستشاراً لوزارة الخارجية الأمريكية للشئون العربية خلال الحرب العالمية الثانية ، وفى هذه الفترة ترجم كتابه « مختصر تاريخ العرب » إلى العربية باشراف الاستعلامات الأمريكية وكأنما أراد الأمريكيون أن يعرفوا العرب بمواطن عربى قديم يبشر بالحضارة العربية فى بلادهم .

واختارته جامعة « هارفارد » أعرق الجامعات الأمريكية أستاذاً زائراً بها ، وانتخب عضواً بمجلس أمناء جامعة بيروت الأمريكية ورئيساً للجنة التربية بهـا .

وقد تبنى الرجل من بين تلاميذه — كما أعرف — شاباً أمريكياً نشأه على غراره من حب للدراسات الشرقية وتاريخ العرب ، فترسم طريقه وغدا قرة عين له فما كان له أبناء من صلبه ، فلما أنجب ربيبه ، أهدى لابنه آخر ما كتب وهو : « تاريخ لبنان » بتلك العبارة التى تنم عن وله ما زال ينبض فى عروقه بحب الوطن الأم وهى :

« إلى حفيدى الصغير (بابلى فيليب ويندر) عساه يرى فيه عندما يشب عن الطوق ما يشوقه إلى موطن جده الأول فيستأثر باهتمامه ورعايته، وأملا فى أن يخدم لبنان وأهله يوما ما » .

وبهذا الحب الذى ينبض فى عروقه كتب تاريخ وطنه الأول لبنان ، دون أن ينسى عروبته وعروبة لبنان ، وأن تاريخها جزء من الكل التاريخى لهذا الوطن العربى الكبير « فعلينا ألا ننسى — كما يقول فى مقدمة كتابه « تاريخ سورية » — أننا لا نستطيع أبداً أن نعى تاريخ الفينيقيين فى لبنان والعبرانيين فى فلسطين ، والعرب فى دمشق — وقد كان على الدوام مجالا لبحوث تاريخية لا تخلو من العمق — ما لم يدرس دراسة متكاملة داخل الإطار التاريخى لسورية الكبرى ، وما لم يدرك المؤرخ أن تاريخ تلك الشعوب هو الأساس المشترك لحضارة الشرق الأدنى الحديث » .

فالمؤرخ الحديث لا يغفل أبداً هذا الوعـاء التاريخى الذى نشأت فيه حضارة الإسلام ، وما كان للحركات البشرية بين البادية والحضر من أثر فى حضارات الشرق الأدنى القديمة ، وما كان لها من أثر فى اتساق العقلية السامية ، هذا الاتساق السائد إلى يومنا هذا ، والذى ترك معالمه بارزة فى النمو الحضارى والثقافى لشعوب تلك المنطقة ، وبدا كأشد ما يكون وضوحاً فى تطور الفكر الدينى .

ويرى المؤرخ الحديث أن تاريخ شعوب الشرق الأدنى القديم هو البداية الحقيقة لتاريخ العرب ، وأن الموجة البشرية التى خرجت من الجزيرة العربية مع انتشار الإسلام ليست إلا امتداداً لموجات سابقة امتدت على التاريخ ، وتركت معالمها بارزة على صفحته ، كما تركت موجة المد العربى الاسلامى أثرها الباق إلى اليوم .

عرب وعربى

والحقيقة الكبرى فى تاريخ العرب أنه كل متكامل منذ أبعد عصور التاريخ ، حتى قبل أن تظهر على صفحات التاريخ كلمة : عرب وعربى. وهى حقيقة أثبتها البحث العلمى الحديث ، فالى عهد قريب كانت الدراسة التاريخية للعرب تقوم على أن ما تعنيه كلمة عرب وعربى فى الزمن القديم هم أهل الجزيرة العربية وحدهم ، وأن ما عداهم من شعوب الشرق الأدنى القديم كالمصريين والفينيقيين والأشوريـين والبابليين والسريانين والآراميـين شعوب منفصلة لا يندرج عليها لفظ عربى وعروبة . وأن التاريخ العربى لتلك الشعوب يبدأ ببداية الإسلام وامتداد الفتوح العربية إليها وحركة الاستعراب التى غمرتها بعد الفتح .

وقد أثبت البحث العلمى الحديث للتاريخ العربى أن شعوب الشرق الأدنى القديم هى شعوب عربية أصلا، وأن تاريخها منذ القدم يمكن أن يندرج فى

الاطار العام للتاريخ العربي . مما نوه به المستشرقون ، وتناولوه بالبحث والتحليل والتعقيب منذ قرنين من الزمان ، قبل أن يلتفت إليها ويتناولها مؤرخ عربي .

وكان الدكتور « جواد على » المؤرخ العراقى أول من عرض لها بالبحث العلمى المسهب فى كتابه « تاريخ العرب قبل الإسلام » وهو من مطبوعات المجمع العلمى العراقى وصدر فى بغداد عام ١٩٥١ عن « مطبعة التفيض » ، وكان قد بدأ دراسته لهذا الموضوع مع المستشرق « شتروتمن » فى جامعة هامبورج بألمانيا عام ١٩٣٦ ، وظل يقلبه ويراجعه حتى استوت له حقيقة علمية تستوقف انتباه المؤرخين وهى أن الشعوب السامية التى سكنت بلاد الشرق الأدنى القديم ماهى إلا شعوب عربية ، وأن لفظ عربى هو البديل العلمى للفظ سامى ، ثم يحملنا معه على اعتبار أن تاريخ الشعوب العربية فى العصر الاسلامى ليس إلا امتداداً لتاريخ شعوب الشرق الأدنى القديم ، وهو ما جرى عليه « فيليب حتى » فى تأريخه للعرب دون أن يعنى ببحث تلك النظرية أو تتبعها على أيدى المستشرقين ، فسلم بها دون أن يلقى بالا إلى حقيقتها أو أصولها العلمية ، أو مدى تأثيرها فى كتابة التاريخ العربى كتابة جديدة ، وإن جاء تاريخه متفقاً معها مهتدياً بهديها ، فكان كتابه « تاريخ العرب » عندماترجم إلى العربية أول ما ظهر فى اللغة العربية متخذاً تلك الحقيقة أساساً لتفكيره .

ويسوق الدكتور « جواد على » تلك النظرية الحديثة بقوله :

« لاحظ المعنيون بتاريخ الشرق الأدنى أوجه شبه ظاهرة بين البابلية والأشورية والكنعانية والعبرانية والفينيقية والآرامية والعربية واللهجات العربية الجنوبية والحبشية والنبطية وأمثالها ، فهى تشترك أو تتقارب فى جذور الأفعال ، وفى تصاريف الأفعال وفى زمنى الفعل الرئيسيين ، وهما التام والناقص ، أو الماضى والمستقبل ، وفى أصول المفردات والضمائر والأسماء الدالة على القرابة الدموية والأعداد وبعض أسماء الجسم — كما يرى « جيمس هيستنج » فى « موسوعة الدين والأخلاق » — وفى تغير الحركات فى وسط الكلمات الذى يحدث تغيراً فى المعنى ، وفى التعابير التى تدل على منظمات الدولة والمجتمع والدين — كما جاء فى الموسوعة البريطانية — فقالوا بوجود وحدة مشتركة كانت تجمع شمل هذه الأقوام ، وأطلقوا على ذلك الأصل أو الوحدة « الجنس السامى » وعلى اللغات التى تكلمت وتتكلم بها هذه الشعوب « اللغات السامية » .

ويقول « الدكتور جواد على » إن المستشرق النمساوى « شلوتسر » هو أول من أطلق هذا المسمى عام ١٧٨١ على تلك الشعوب التى زعم أنها تنحدر من صلب « سام بن نوح » فشاعت وأصبحت علماً على تلك المجموعة من الشعوب .وأطلقها« أيشهورن» على الشعوب الأسيوية التى تقطن الهلال الخصيب وشبه الجزيرة العربية .

ثم يناقش مهد الجنس السامى مستعرضاً آراء الباحثين وأسانيدهم فيعرض لرأى «هومل »(١٨٧٩) الذى يرى أن بابل أوشمال العراق موطن الساميين ، وينسب قدماء المصريين إليهم فيقول إنهم استوطنوا مصر وأقاموا صرح حضارتها العظيم ، ويرى « شبرنكر » (١٨٦١) أن الجزيرة العربية وهضبة نجد بالذات هى الوطن الأصلى للساميين ، وهى التى غمرت الهلال الخصيب بما نزح عنها منهم ، ويؤيده « سايس » و « أبرهارد شرادر » و « دى جمويه » و « هوبرت كريمى » و « كارل بروكلمان » و « ل . و . كنج » فى كتابه «تاريخ سومر واكد» و « جون ل . ماير » و « س . ا . كوك » فى « كمبردج للتاريخ القديم » ؛ ويثبت ما ذهب إليه

آخرون من أن إفريقية هى مهد الجنس السامى ومنهم « بلكريف » و « جبرلند » الذى زعم أن شمال إفريقية هو وطن الساميين الأصلى وأن الساميين والحاميين من سلالة واحدة، تفرعت فروعاً عدة، منها هذا الفرع الذى استوطن مصر والهلال الخصيب، وأيد هذه النظرية عدد من العلماء منهم « برتن » و « نولدكه » و « موريس جسترو » و « كين » و « ربلى » وإن اختلفوا فى تحديد مكان نشأة الساميين فى إفريقية .

ويتتبع « جواد على » حركة الموجات السامية فيذكر أن العلماء الذين ذهبوا إلى أن الجزيرة العربية هى مهد الساميين يقولون : إن بلاد العرب كانت خزاناً هائلا يقذف فى حقب متباعدة متعاقبة، مابين كل منها زهاء ألف عام ، بما يفيض عن حاجته من البشر إلى البقاع الخصبة المجاورة ، وهى ما عرفت فى التاريخ « بالموجات السامية » . والتى كان الجفاف سبباً لها . فما يراه « كيتانى » أن الجفاف الذى حل ببلاد العرب وحولها إلى صحراء جرداء كان العامل الأول فى تلك الهجرات — فقد كانت الجزيرة العربية حتى نهاية العصر الجليدى الأخير ذات جو معتدل وأمطار غزيرة وأشجار وزرع وأنهار جارية تتزود بمائها من الجبال والمرتفعات المجاورة ، بينما كانت الثلوج تغطى أوربا والبقاع الشمالية من آسيا فتجعلها غير صالحة لإقامة الإنسان ، ثم اخذ الجفاف يغمرها منذ أكثر من أربعة عشر ألف سنة ، فكانت حركة النزوح السامى إلى العراق والشام ومصر ومواطن الساميين الأخرى .

وحظيت نظرية « كيتانى » بتقدير الكثيرين من العلماء فأيدها « سير توماس ارنولد » وقال إنها من أهم ما اكتشف أخيراً بالنسبة لتاريخ العرب ، بينما عارضها « إلواموزيل » "Alois Musil" فقال أنها لا تستند إلى أساس علمى . فعزا جفاف الأرض إلى إهمال الحكومات وإهمال العمران .

وتحدث المؤرخون والعلماء عن أول لغة سامية وذهبوا فى ذلك مذاهب شتى قامت على الفروض فانصرفوا عنها إلى البحث فى العقلية السامية وخصائصها إلى جانب العقلية الآرية وغيرها من العقليات . إلا أن جواد على اتخذ من هذه الدراسة أساساً لتحديد الشعوب التى تناولها بحثه فى تاريخ العرب قبل الإسلام ، إذ أن الإسلام قد جمع كل تلك الشعوب بعد ذلك فى إطار من عروبة الإسلام وتكونت الأمة العربية فى شكلها الحاضر ، ويخرج بتلك الحقيقة التى أشرنا إليها من قبل وهى : أن شعوب الشرق الأدنى القديم شعوب عربية ثقافة وجنساً ، إن كلمة عربى وعربية هى البديل الحقيقى لكلمة سامى وسامية ، فيتتبع الكلمة تاريخيا وعلميا وتطور الأبجدية العربية ، ويثبت أن كلمة عربى أقدم استعمالا من كلمة سامى ومادامت هى الكلمة الوحيدة الباقية فهى أجدر بالنسبة إليها من كلمة، سامى ويتحدد له بذلك من تندرج عليه الكلمة .

ويعنينا من هذا كله تلك الوحدة الجنسية التى نعتقد أنها كانت سبباً أصيلا للوحدة العقلية والثقافية لشعوب الشرق الأدنى القديم وان اختلفت مظاهر الحضارة بين وادى النيل والهلال الخصيب لتأثر الهلال الخصيب بالصحراء المجاورة والعقلية الصحراوية التى ظلت تغذيها على الدوام وترفدها بموجات من البشر الذين وقفت مصر وحدها دونهم وحالت بينهم وبين انتجاعها فظل الهكسوس غرباء عنها، ولم تتأثر مصر بتلك الموجات إلا بعد أن امتد إليها التفح العربى ودخلت فى حوزة الإسلام .

هذه الوحدة الجنسية قد أبرزها « فيليب حتى » فى تأريخه للعرب ، ولا نستطيع بدورنا اهمال هذا العامل الذى يدعم فى الوقت الحاضر من أواصر الوحدة العربية والانسان التاريخى، الذى يجمع العرب فى إطار القومية العربية الحديثة .

وقد أصدر « حتى » فى حياته المديدة وطوال اشتغاله بالتدريس فى جامعة برنستون « تاريخ

العرب » و « تاريخ العرب المختصر » و « تاريخ سورية » و « تاريخ لبنان ». موسوعات مطولة يتتبع فيها التأريخ منذ نشأته الأولى حتى الوقت الحاضر، فى ذلك الطابع الكلاسيكى الحديث لتدريس التأريخ فى الجامعات، ولم يأت بنظرية جديد فى الدراسات التاريخية ولم يتميز بمنهج فى التاريخ يمكن أن ينسب إليه سوى المنهج العلمى الحديث، الذى يقوم على الواقعة التاريخية والاستقراء المنطقى للاحداث من غير أن يغوص فى التحليل والتأويل، وإن كان مليئاً بالعمق والاصالة متسما بالموضوعية بعيداً عن الهوى والتحيز، حتى فيما يمس موطن الهوى من نفسه. ففى تاريخ لبنان، برغم ما عناه من إبراز الشخصية اللبنانية على التاريخ، لم ينس أن لبنان جزء من الوطن العربى الكبير، وأن تاريخ الشعب اللبنانى ما زال خاضعاً للأثر الفينيقى المتميز فى تلك المنطقة الساحلية، والذى يدفع باللبنانيين اليوم كما كان يدفع بأجدادهم من قبل نحو الهجرة والبحر، والذى يفرد لها طابعاً خاصاً يجعل لهم شخصية متميزة عن غيرهم من الشعوب العربية الأخرى. فالشخصية الإقليمية لا تحجب ولا تدارى أبداً الشخصية العربية العامة أو عروبة لبنان، وإن أثرت فى تاريخ الإقليم السياسى، فإنها لا تحجب وحدة الإطار الحضارى الذى يربط بينها وبين إخوتها فى الشرق والجنوب.

هذه الشخصية اللبنانية المتميزة هى التى حملته – كما يقول – لأن يفرد للبنان تاريخاً خاصاً. ولا ننكر بدورنا ما لهوى اللبنانى النازح للوطن القريب على البعد، من أثر فى نفس « حتى » حمله على كتابة تاريخ لبنان، فان اللبنانى كاليونانى ينفرد عن شعوب العالم بأعزاز يبقى معه حياً ويورثه أبناءه للوطن الأم مهما انتجع من بقاع، ومهما طال به أمد الاغتراب أو الرحيل، وقد بقى هذا الحب حياً فى نفس « حتى »، أهدى وطنه الأول هذا التاريخ المطول الذى يبدؤه بكلمات أشبه ما تكون بترنيمة من ترانيم المعبد فيقول :

« عند مصب نهر الكلب ... حيث يغسل الجبل قدميه بزبد البحر، خلف لنا التاريخ على صفحات الصخر الجيرى تسعة عشر نقشاً كتبت بثمان لغات ».

ثم يمضى فيقول :

« كان لبنان : الوادى والجبل ملاذا على الزمن لكل عقيدة، وحمى لكل مضطهد، يؤمه النساك من النصارى، والمتصوفة من المسلمين، والزهاد والمتبتلون من الدروز، يؤثرون مغاورة على كل مافى الدنيا من نعيم ».

ويمضى « حتى » فى تاريخ لبنان مبرزاً تلك الشخصية اللبنانية المتميزة التى خلقت لبنان الكبير فى أعقاب الحرب العالمية الأولى واستغلاله فى أعقاب الحرب الثانية، فاذا كانت الشخصية اللبنانية المتميزة – كما يقول – هى التى حملته على أن يفرد للبنان تاريخاً خاصاً، فان الطابع الجغرافى لسورية هو الذى حمله على أن يؤرخ لسورية بمعناها الجغرافى فيجمل فى هذا الإطار تاريخ لبنان وفلسطين ككل واحد وان عمد أصحاب الترجمة العربية التى صدرت فى بيروت فى جزءين متتالين عامى (١٩٥٨ و ١٩٥٩) إلى تسميته « تاريخ سورية ولبنان وفلسطين » متجنين على التسمية الحقيقية للمؤلف وهى – كما أسلفنا – « تاريخ سورية ».

وتاريخ سورية – كما يرى – هو الملحمة الصغرى لتاريخ هذا العالم المتمدن، فهو صورة بيانية لمهد حضارتنا ولجانب كبير من تراثنا الفكرى والروحى. ولا يمكن دراسته ما لم يدرس كلا مكتملا يندمج فيه تاريخ الفينيقيين والعرب والعبريين.

وتبرز هذه الصورة واضحة جلية فى دراسته تاريخ سورية، فالأحداث تسير فى أرضها وتطوى

سهولها وفيافيها وجبالها، وتعبر من الجبل إلى الوادى ومن الوادى إلى الجبل بنفس السهولة التى عبر بها سكان القفر من صحراء العرب إلى الوديان والمراعى المجاورة ، فقد كانت سورية على الدوام معبراً لأحداث التاريخ ، درجت مقادير الزمن أن تعصف بها قبل غيرها فحيث تتحرك الموجات البشرية غازية أو عابرة شرقاً أو غرباً لا بد وأن تتحرك فوقها وتعبر أراضيها وتترك من لمستها بصمات تبقى على الزمن شاهداً على موجات المد والجزر فى حركة التاريخ ، ولا تترك هى نفسها تلك الموجات تمر دون أن تلقحها بشئ منها ، حتى « ليصبح من حق كل إنسان متمدن – كما يقول حتى – أن يدعى الانتماء إلى بلدين : بلده وسورية » ، فقد أهدت سورية العالم ديانتين توحيديتين ، وكانت على صلة وثيقة بظهور الديانة التوحيدية الثالثة وانتشارها ونعنى بها الاسلام ، فاليهود والمسيحيون والمسلمون أينما اتجهوا بقلوبهم وأرواحهم فالى بقعة من بقاع سورية تقدست فى دياناتهم .

وبنفس السرعة التى كانت تندفع بها موجات التاريخ عبر سورية ، كانت مراكز الثقل الاجتماعية والسياسية تتحرك فوق أرضها شمالا أو جنوباً ، حتى لنضنى بحثاً عنها ، أكانت سورية الكنعانيين أم سورية الآراميين أو السريانيين أو الفينيقيين ؟

فاذا استوت على العروبة والإسلام نراها بين يوم وليلة قد غدت قاعدة الدولة الإسلامية ، وأضحت دمشق حاضرة الأمويين الذين غزوا بفتوحهم شرقاً إلى الهند وسد الصين العظيم ، وغرباً إلى أسبانيا وبلاد الغال ، « وأصبحت كلمة الخليفة المقيم فى دمشق – كما يقول « حتى » – القانون النافذ فى طول هذا الملك الفسيح وعرضه » .

على هذه الصورة استوت سورية فى التاريخ ، وجلاها « فيليب حتى » على أقوم مناهج البحث العلمى الحديث فبرزت ألوانها، وتمايزت فى الإطار العام لتاريخ الشرق الأدنى القديم والحديث على السواء .

منهجه فى كتابة التاريخ

ومنهج حتى فى البحث التاريخى ، هو المنهج المدرسى أو المنهج الكلاسيكى فى الدراسة . ويستقيم فكره التاريخى على هذا المنهج فلا يعدوه إلى النظرية أو مذهب من مذاهب الفلسفة التاريخية ولم يعن هو نفسه بابتداع نظرية أو التحيز إلى مذهب ، وكل ما عناه هو أن الواقعة التاريخية تنشأ وتشب فى وعاء طبيعى تتفاعل فيه البيئة مع عوامل التطور الدائبة ليتكون الإطراد الطبيعى للاحداث ، وعلى هذا المهد ينشأ الانسان – وهو الصانع الأول للتاريخ – متكيفاً معه ليحيا حياته على الأرض . وقصة هذه الحياة الإنسانية فى مهدها الذى نشأت فيه هى قصة التاريخ .

فالتاريخ ليس إذن قصة الأحداث السياسية والوقائع الحربية التى انصرف إليها المؤرخون من قبل ، ولكن التاريخ هو الصورة الحقيقية للحياة الإنسانية على الأرض ولكل ما يند عن عقل البشر من إبداع أو نشاط .

والتاريخ كل متماسك لا ينفصل ماضيه عن حاضره ولا ينفصل حاضره عن ماضيه ، وليس معنى هذا أن التاريخ يعيد نفسه أو أن « حتى » يؤمن « بدورة التاريخ » أو يدين بها فى بناء الأحداث التاريخية ، ولكن البناء التاريخى أشبه مايكون لديه بالكائن الحى ، تتكون بذرته فى الوعاء المناسب ، وتنمو على الزمن فى اطراد مستمر ، فاذا أدركها الوهن فى ناحية انبعثت قوية فى ناحية أخرى ، فهذا الكائن الحى ثابت مستمر ، لايدركه الفناء أبدا فهو قرين الأبد والأزل ، وهو غير الكائن الحضارى عند «شبلنجر» . فالحضارة عند شبلنجر شبيهة هى الأخرى بالكائن الحى تولد وتشب وتنمو ثم تنحدر إلى الشيخوخة فالفناء ، لتنبت نبتاً جديداً فى مكان جديد. وكأن الكائن التاريخى أشد قوة وأقدر على البقاء من الكائن الحضارى ، ذلك أن الحضارة صورة من صور التاريخ أو وجه من وجوهه .

ويتكون البناء التاريخي من عدد من الجزئيات ليست هى الأحداث التاريخية ، وإن كانت الأحداث هى اللبنة المفردة فى البناء الكلى ، وإنما هى الأمة أو الإقليم ، فتاريخ الأمة أو الإقليم ما هو إلا بعض تاريخ الإنسانية ككل عام ، وقد يكون فى كثير من الأحيان الوجه البارز لهذا الكل العالمى ، فتاريخ سورية مقطع صغير من تاريخ هذا العالم ، ولكنه مقطع يمثل الصورة الإنسانية العامة فى اتساقها وتكاملها ، وكذلك كانت نظرته إلى تاريخ لبنان رغم ما اتسم به هذا التاريخ من العزلة ، ولكنها لم تكن عزلة تنطوى على نفسها أبداً ، بل كانت وما زالت دائمة الأخذ والعطاء مع احتفاظها بمعالم شخصيتها الخاصة وفى هذا سر بقائها وتميزها على الزمن .

وتبدو تلك النظرة الكلية بارزة فى دراسته لتاريخ العرب ، بل إنها أكثر اتساقاً ووضوحاً منها فى تاريخ سورية ولبنان ، فالمقطع أرحب وأوسع وفى إطاره تندرج الجزئيات الإقليمية الأخرى حتى تلك التى يصل إليها أو يتصل بها تأثير العرب فى التاريخ كفارس وغيرها من البلاد التى استعربت زمنا ، فتاريخ العرب — كما يقول — هو تاريخ الشعوب الناطقة بالضاد فى الجزيرة وفى سورية ولبنان وفلسطين وشرق الأردن — كما كانت تعرف وقت صدور الكتاب — والعراق ، وفارس(ابان استعرابها) ، وفى مصر وبرقة وتونس والمغرب الأقصى ،وفى صقلية والاندلس (ابان اسلامهما واستعرابهما) .

وطوال هذه الدراسة وعلى امتدادها فى شتى البقاع العربية أو التى استعربت ، لا ترى غير كلمة عربى وقلما ورد اسم الإقليم إلا مرتبطاً بحدث من الأحداث الجزئية المتصلة به ، فالنظرة الكلية تسود طوال البحث ،بحيث يتوارى فى إطارها الطابع الإقليمى وتحجب العروبة كل ما عداها .

النظرة الكلية إلى العالم والإنسانية

وتمتد تلك النظرة الكلية لتشمل العالم كله أو الإنسانية بأسرها ،فتاريخ سورية أو لبنان وتاريخ العرب جزء من تاريخ العالم،وهو فى كثير من الأحيان صورة ماثلة للتاريخ العالمى ، حين يتوارى فى ظله كل تاريخ آخر ، ففى العصور القديمة نرى تاريخ العالم ماثلا فى تاريخ الشرق الأدنى ونرى تاريخ الشرق الأدنى يحجب فى إطاره تاريخ العالم ، وفى عصر السيادة الرومانية نرى تاريخ العالم كله ماثلا فى تاريخ الرومان ، فلما قفز العرب إلى الصدارة فى العصور الوسطى كانوا وحدهم سدنة الحضارة وأئمة التقدم البشرى ، « فليس من أمة أخرى فى العصور الوسطى ارتقت بالحضارة والتقدم الإنسانى — كما يقول حتى — كما ارتقى العرب بهما ، فبينما كان فلاسفة العرب مكبين على دراسة أرسطو ، كان شولمان ورجال دولته يجهدون فى كتابة أسمائهم ، وبينما كان علماء العرب فى قرطبة يترددون على خزائن كتبها السبع عشرة — ومنها خزانة كانت تحتوى على أربعمائة ألف مجلد — وحين يلوذون ببيوتهم بعد عناء العمل فينعمون بالاستحمام فى حمامات بلغت الغاية من النظافة والأناقة والجمال ، كان الأساتذة والطلاب فى جامعة أكسفورد يستنكرون الاستحمام ويعدونه من ملاذ الحياة وشهوات البدن التى ينبغى الترفع عنها » .

وتستوى النظرة الكلية لديه فى دراسته لتاريخ العرب ، منذ أقدم العصور ، فالحضارة العربية الإسلامية ما هى إلا امتداد طبيعى لحضارات الشرق الأدنى القديمة وإن اختلفت معايير الحضارة بينها وبين الحضارات القديمة ، إلا أن الأصول العامة للحضارة واحدة فى كلتيهما ، والبناء الجنسى واحد فى الاثنين « فلقد دون لنا التاريخ — كما يقول فى الفصل الأول من كتابه « تاريخ العرب » — أخبار

البابليين والأشوريين والكلدانيين والآراميين وغيرهم ممن ترعرع آباؤهم فى مهد الجزيرة العربية ثم نزحوا عنها إلى البلدان المحاورة حيث شادوا دولا عظيمة ما لبثت أن بادت فعفت آثارها واندرست . أما العرب فقد كانوا وما زالوا منتشرين فى مركز من أهم المراكز الجغرافية تتلاقى وتتفرع منه طرق التجارة العالمية » .

وعرب اليوم هم الصورة السوية للسلالة السامية، فقد حافظوا – كما يقول – أكثر من سواهم على ميزات الأرومة السامية البدنية والذهنية والاجتماعية، كما احتفظت اللغة العربية دون غيرها من اللغات السامية الأخرى– بالرغم من حداثة أدبها المدون – بكل خصائص اللغة الأم ... وفى جزيرة العرب نشأ أولا أجداد الشعوب السامية من بابليين وأشوريين وكلدانين وعموريين وآراميين وفينيقيين وعبرانيين وعرب وأحباش : وفيها قضوا فترة من الزمن قبل أن ينزحوا عنها ، ويصبحوا على ما هم عليه اليوم » .

فتاريخ العرب القديم هو تاريخ تلك الشعوب السامية التى نزحت من الجزيرة العربية إلى المناطق المحاورة ، وشادت فيها حضارات ودولا بادت وعفت آثارها وإن بقيت خصائصها الذهنية والعقلية سائدة حتى امتزجت بتعاليم الإسلام وكونت العقلية العربية الحديثة . ومنذ بدأ هذا الامتزاج الذى صاغ العقلية العربية والحياة الاجتماعية والسياسية فى الجزيرة العربية على نمط جديد ، أخذ يمتد وينتشر حتى شمل منتجع الشعوب السامية القديمة فى الهلال الخصيب ووادى النيل والشمال الإفريقى ، بدأت معه الصفحة الجديدة للتاريخ العربى كما يدرس وكما ندرسه اليوم ، فتاريخ العرب هو تاريخ تلك السلالة السامية التى خرجت مع انتشار الإسلام إلى البقاع المحاورة ، كما خرج أجدادهم من قبل ، حيث أقاموا مجتمعاً ودولة وحضارة تتميز عما قبلها ، وإن جمعت كل خصائص العقلية السامية الأصيلة ، « فالاسلام – كما يقول – هو غاية الكمال ديناً فى مطابقته للعقلية السامية » .

وعلى هذا درج المؤرخون فى دراسة تاريخ العرب ، فمنذ أخذت تلك السلالة السامية التى عرفت « بالعرب » تؤثر فى سير الأحداث التاريخية يبدأ تاريخ العرب فى صورته المعروفة ، ولا يتناقض هذا مع النظرة الكلية التى يجب أن تسود نظرة المؤرخ الحديث لتاريخ الشرق الأدنى على الزمن وعلى مدى امتداده منذ أقدم عصور التاريخ . وإن بدأت محاولات ما زالت ضئيلة ووئيدة فى احلال كلمة عربى محل كلمة سامى ودراسة تاريخ المنطقة منذ أقدم عصور التاريخ على أنه تاريخ للأمة العربية فى نشأتها وتطورها يختفى فيه هذا التمايز الذى يصدم النظرة الكلية للتاريخ ، ويحطم الوحدة التاريخية للأمة العربية ، ويثير ما بين حين وآخر ثائرة الشعوبية فى الأقاليم العربية . إلا إذا كنا ننظر إلى التاريخ العربى على أنه تاريخ سلالات سامية آخرها هو السلالة التى ندعوها « بالعرب ».وهو ما يبدو أن « حتى » قد سار عليه فى تاريخه للعرب ، وإن كان قد حدد لنفسه إطار بحثه التاريخى حين قال إن كتابه يتناول جميع الشعوب الناطقة بالضاد ، وهو ما يبدو واضحاً فى ثنايا بحثه فقد أجمل فارس فى إطار التاريخ العربى ، كما أجمل الأندلس ، حين كانت ترفرف عليهما أعلام العروبة وكانت العربية هى اللغة السائدة فيهما .

عملية النمو التاريخى

وفى هذا الإطار لمنهج البحث التاريخى لا يغفل النظرة الكلية للدراسة التاريخية فيعرف بالعرب ومكانتهم فى التاريخ ويتقصى تاريخ تلك السلالة السامية فى مهدها الأول فى الجزيرة العربية قبل الإسلام ، مستنكراً أن يسمى العهد السابق على الإسلام بالجاهلية إذا ما قصد به التميز الحضارى ، وإن قبله ما دام قد قصد به « العصر الذى لم يكن فيه نبى أو كتاب منزل » :

ثم يعرض لتاريخ النبى (صلى الله عليه وسلم) فى إكبار للنبى الكريم ، وللقرآن وقواعد الإسلام وما كان لها من أثر فى ، تكوين هذا المجتمع الجديد الذى أخذ يمتد ويتسع مع سير الإسلام وتكوين الدولة الإسلامية فى ظل الخلافة، ممهداً بذلك لبحث الحياة العقلية والاجتماعية للعرب وهى ما يراها أكثر أهمية وأجدر بالاهتمام .

وبجانب النظرة الكلية للتاريخ لا يغفل أبداً عملية النمو التاريخى ، فالتاريخ لديه كائن حى — كما قلنا — ينمو على الدوام ولا يهرم أو يشيخ وإنما يجدد نفسه على الزمن إلى ما شاء الله من حياة الإنسان على الأرض . ومع هذا النمو يتسع البناء التاريخى باتساع الأساس الذى يقوم عليه .

فالنظرة الكلية فى دراسته للتاريخ تسير منسقة مع عملية النمو التاريخى لهيكل التاريخ وتتسع مها باتساع هذا الهيكل التاريخى وامتداده .

ولدراسة « حتى » الأصلية أثرها البارز فى تفكيره وفى منهجه للتـــاريخ ، فقد تخصص فى الدراسات السامية ، وكان تأريخه للعرب أو لسورية أو لبنان تأريخاً للعقلية السامية فى اتساقها وتمايزها حين يتسم الوعاء التاريخى بمميزات تجعل هذا التمايز حياً ، كما يبدو عند الفينيقيين ، أوتعتوره مؤثرات فكرية تميزه باتجاه معين كما كان تاريخ العبرانيين .

و « فيليب حتى » مؤرخ محقق يغوص وراء الحقيقة ويبحث عنها لا يعوقه عنها لغب أو مشقة ، والحقيقة لديه مقدسة ، والتفسير موضوعى لا نرى فيه أثراً لذاتية حتى فى أشد ما يتصل بوجدانه من أحاسيس وعواطف .

وبالرغم من موضوعيته نرى مؤرخاً يتعبد فى محراب الآباء والأجداد ، منشداً على قيثارة الزمن أعذب لحن لأغنية التاريخ .

حسين فوزى النجار

أحدث ما ظهر

قصائد مختارة لكوا سيمودو :

كتب المستر جاك بيفان مقدمة مثيرة لترجمته لبعض القصائد المختارة من أشعار السنيور سلفاتور كوا سيمودو ، استهلها بعد ترجمة قصيرة لحياة الشاعر بقوله : « كان كوا سيمودو بين عامى ١٩٣٠ و ١٩٣٨ رائداً لمدرسة الشعر الهرمسية Hermetic (نسبة إلى هرمس إله الكيمياء عند اليونان) وهى المدرسة التى استمدت أصولها من مدرسة الرمزيين الفرنسيين » .

ولقد استطاع المستر بيفان أن يختار قصائد كوا سيمودو ببراعة محتفظاً بنوع من التوازن العادل بين قصائد المرحلة المبكرة والمرحلة المتأخرة ، كما جاءت ترجمته لهذه القصائد دقيقة ومحكمة بحيث يستطيع القارئ أن يطلع منها بصورة ناطقة بشعر هذا الشاعر . ومهما يكن من أمر فإن المقدمة التى كتبها المترجم تدل بوضوح على أنه قد قرأ قدراً كبيراً من شعر كواسيمودو ، وهو يقول فى ذلك : « لكى تفهم أشعاره لا بد لك من أن ترضخ تماماً لما فيها من كلمات لا تقبل الفهم ، إنها غامضة ولكنها تخلو تماماً من أية براعة أو مهارة » .

وكم هو جميل من كتب البنجوين أن تصدر من بين سلاسل كتبها سلسلة خاصة عن « شعراء أوروبا المحدثين » وأن يكون من بين هؤلاء الشعراء شاعر إيطالى ، ذلك لأن الشعر الايطالى المعاصر يكاد ألا يكون متداولا بين جمهور القارة الأوربية ، وكان من التوفيق بلا شك أن يقع الاختيار على كوا سيمودو دون غيره من الشعراء ، لأنه بحق أصدق من يعبر عن الشعر الإيطالى المعاصر .

مفكرون غير عاديين :

يتناول هذا الكتاب بالدراسة أربعة من المفكرين الإنجليز . . ديفيد هيوم وجيريمى بنتام وجون ستيوارت مل وبياتريس وب . أولئك الذين كرسوا جانباً كبيراً من نشاطهم الذهنى لدراسة الفكر السياسى الانجليزى . ولا شك أن الرابطة التى تربط بين هؤلاء المفكرين ليست واضحة وضوحاً مباشراً ، ولكن المسز شيرلى روبن ليتوين مؤلفة الكتاب استطاعت أن تجد هذه الرابطة فى التصدير العام الذى كتبته بعنوان « النفعى » . فعند هذه الكاتبة أن كلا من هؤلاء الأربعة يتمتع « بإحساس فطرى عام بالأمر الواقع ، ونظرة تجريبية محددة للشئون الإنسانية » . وهذا بالتأكيد شىء صحيح بالنسبة إلى هيوم وبنتام ، ولكن نظرة مل أكثر تنظيراً بينما تغلب على نظرة وب المسحة الأيديولوجية فضلا عن افتقارها الواضح إلى النزعة الإنسانية والحس المشترك .

أما نظرة هيوم إلى السياسة فقد كانت فى جوهرها نظـرة براجماتية فهو يعامل السياسة على أنها « فن يمارس » لا على أنها علم يدرس . وشبيه بهذا نظرة بنتام الذى يرى أن جوهر الحكمة السياسية ليس فى معرفة المبدأ الأخلاقى ولكن فى التقدير العملى لما يجب أن يكون عليه الرجال ، وما يمكن أن يوافقوا عليه ، وما لا يمكن اقناعهم لأن يقوموا بعمله . إن هذا الكتاب كما يقول محرر « الانكونتر » لا يهم المشتغلين بتاريخ الفكر السياسى فى انجلترا فحسب ، بل كل مشتغل بهذا النوع من التفكير فى العصر الحاضر .



انجوس ويلسون

.. وأزمة الرواية المعاصرة

بدأ « أنجوس ويلسون » حياته الأدبية – شأنه فى ذلك شأن س . ب . سنو – بالهجوم على الرواية « الجمالية » أو « التجريبية » كما كان « جيمس جويس » و « فرجينيا وولف » ينسجان خيوطها فى العشرينات من هذا القرن . ويتحدث « ويلسون » عن عودة الرواية التقليدية منتصرة مظفرة إلى الأدب الانجليزى فى العشرة الأعوام الماضية ، كما يتحدث عن الدور الذى لعبه فى عودة الرواية الانجليزية المعاصرة إلى أصولها التقليدية الفيكتورية فيقول : « إن الرواية الانجليزية التقليدية كما كان الفيكتوريون العظماء ينسجون خيوطها – تلك الرواية بمضموناتها الاجتماعية القوية التى تعنى بتصوير الإنسان فى المجتمع وليس بمعزل عنه أو بين صفوة قليلة من الأصدقاء ، تلك الرواية التى اشتهرت قبل كل شىء بالإنشاء الروائى القوى الدعائم القائم على الحكاية وعلى الحبكة المتينة وليس على التجربة الشكلية أو اللفظية . . أقول إن تلك الرواية قد عادت إلى إنجلترا يتوجها النصر فى العشرة الأعوام الماضية . وأتعشم أن أكون قد لعبت بعض الدور وأسهمت بعض الشىء فى عودتها هذه . . »

وأحب فى هذا المقام أن أتناول تهمة « التحيز الأخلاقى » التى يعن لبعض النقاد أن يلصقوها « بأنجوس ويلسون » . وتتلخص تهمة « التحيز الأخلاقى » الموجهة ضده فى أنه يظهر عطفاً ملحوظاً على بعض شخصياته الروائية المنحرفة جنسياً ، ويهب للذود عنها بطريقة غير مباشرة ، فى حين أنه يبدى مقته الأخلاقى لبعض شخصياته الروائية الأخرى . ولعلنا نجد أوضح مثل على تحيز « أنجوس ويلسون » الأخلاقى فى روايته الأولى « السم وما بعده» ومنها نجد أن « ويلسون » يعطف عطفاً ظاهراً على بطل روايته « برنارد ساندز » فبالرغم من علاقته الجنسية الشاذة بكل من « إيريك » ، و « تيرنيس » فإن «إنجوس ويلسون » يسخر ملكاته الفنية فى إظهاره فى إطار حبيب إلى النفس لما يتميز به من حب عارم للإنسان ، وصلابة فى الحق ، وحماية الأبرياء من براثن الرذيلة والاثم والاعتداء . وسائر الخطايا التى يرتكبها « برنارد ساندز » مغفورة له ، فى حين أن خطايا الآخرين مقززة للنفس تثير الاستبشاع كما هو واضح فى عرض « أنجوس ويلسون » لشخصية « مسز كرى » التى تتاجر فى أعراض العذارى ،



فهو يصورها على أنها شخصية دنيئة خسيسة بالرغم بما ذكره فى إحدى محاضراته فى القاهرة من أنه حاول جاهداً أن يجد لها أسباباً معقولة تبرر مسلكها الشائن .

ولا شك عندى أن محاولته لم تكلل بكثير من النجاح . ويتضح لنا أيضاً موقف « ويلسون » المتحيز من استبشاعه الأخلاق لسلوك « هيوبرت روز » المهندس المعمارى الذى يتوق إلى اغتصاب عرض فتاة ساذجة صغيرة السن .

والأمر الذى يؤكد تحيزه الأخلاق لبعض المنحرفين على حساب البعض الآخر أننى عندما ذكرت له أنه ، فيما يبدو ، يظهر عطفه على كل شواذ الجنس فى العالم دون تفرقة ، أوضح لى بجلاء أن عطفه على شواذ الجنس الذين يعاملون شركاءهم فى الشذوذ معاملة تنهض على الاحترام الإنسانى المتبادل يفوق بكثير عطفه على الشواذ الذين يعاملون شركاءهم على اعتبار أنهم مجرد أدوات للمتعة ومصادر للذة .

وفى محاضرته التى ألقاها « أنجوس ويلسون » فى القاهرة تحدث عن مصير الرواية فى عالم يتزايد فيه الاهتمام بالعلم والتكنولوجيا ، فقال إنه لا يعتقد أن مصير الرواية المعاصرة مظلم كما يحلو لبعض الناس أن يصوره . وفى صوت غلبه الشجن وظهر عليه التأثر والانفعال قال « ويلسون » إنه إذا تحققت نبوءة هؤلاء المتشائمين وأصيبت الرواية بالضمور والتآكل فى عالمنا المعاصر ، فمعنى هذا أن الإنسان قد تخلى عن قدر كبير من قيمته كإنسان .

ودعا « أنجوس ويلسون » فى محاضراته إلى إتباع تكنيك روائى جديد مستمد من المسرح يسمى « تكنيك تنفير القارئ وصدمه » . ويستخدم « أنجوس ويلسون » نفسه هذا التكنيك فى رواياته . ففى «الرجال العواجيز فى حديقة الحيوان» يروى لنا البطل « سيمون كارتر » تجربة جنسية خاضها من شأنها أن تهز القارئ هزاً عنيفاً ، وأن تفيقه من غفوته إذا كانت رتابة أحداث الرواية العادية تغريه بها .

ويبرر « أنجوس ويلسون » مثل هذه الأحداث فى رواياته بأنها حيل يلتجئ إليها كروائى حتى تشد انتباه القارئ إليه دون أن يعنى هذا أن مثل هذه الأحداث واقعية . ويعن لى فى هذا الصدد أن أذكر أنى أتفق مع « أنجوس ويلسون » فى أشياء ، ولكنى أختلف معه فى أشياء كذلك . إننى لا أستطيع أن أنكر أن اتباعه « لتكنيك التنفير » الذى يشير إليه فى محاضراته يجذب انتباه القارئ حتى ولو كان يغط فى سبات من الملل عميق . ورواية « الرجال العواجيز فى حديقة الحيوان » مصداق لذلك . فهى تكاد أن تكون أبعث ما كتب « أنجوس ويلسون » على الملل على الاطلاق (وقد اعترف « ويلسون » لى بأنها لم تلاق نجاحاً عند صدورها) . ولكن هذا الملل يتبدد بطبيعة الحال عندما يصطدم القارئ بهذه الأحداث . وليس من شك فى أن « أنجوس ويلسون » يستخدم هذا التكنيك العجيب بنجاح شديد . ولعل المقارنة بين رواياته وروايات « أيريس ميردوك » تشير إلى نجاحه المؤكد فى هذا الصدد . فروايات « أيريس ميردوك » إن هى إلا سلسلة لا تنقطع من الأحداث « المنفرة » التى تجعل القارئ يفغر فاه من فرط دهشته لبعض الوقت . ولكن هذه الدهشة تنتهى بالاختفاء نظراً لأن القارئ يألفها لكثرة تكرارها .

ورغم اعترافى بأن استخدام هذا التكنيك الغريب يشد انتباه القارئ إلى أحداث الرواية فإنى أرى أن هذا التكنيك لا معنى له إلا إذا كانت الأحداث المنفرة التى يسوقها فى رواياته تساعد على تطوير حبكتها . وهذا ما لا نجده فى « الرجال العواجيز فى حديقة الحيوان » . فهذان الحدثان المنفران اللذان ساقهما « أنجوس ويلسون » فى روايته لا يخدمان تطوير الحدث الروائى من قريب أو بعيد .

وتراودنى بعض الشكوك والمخاوف فبالرغم من أننى لا أشك أن « أنجوس ويلسون » يبغى الاثارة من وراء أحداثه المنفرة ، إلا أن أخشى ما أخشاه أن « أنجوس ويلسون » يبغى شيئاً أعمق فى أغواره من مجرد الاثارة والتلهى ، وهو ما لم يفصح عنه فى محاضراته لأنه لا يحب أن يفصح عنه . أخشى أن يكون هـذا التكنيك الروائى الجديد الذى يدعو إليه « ويلسون » أداة يتوسل بها إلى التعبير عن نظرته إلى الإنسانية وموقفه الفكرى

من الأحياء . لقد سمعت « ويلسون » فى محاضراته فى القاهرة يثنى عاطر الثناء على « جون أوزبورن » لأنه يتحدى الناس الذين يصفون أنفسهم بأنهم إنسانيون بأن يقدم إليهم نماذج بشرية منفرة ليس منها ما يثير الحب . وكأن « أوزبورن » بذلك يقول لهم : « أنتم تصفون أنفسكم بأنكم إنسانيون، خذوا هذه النماذج البشرية المنفرة ، وأرونا كيف تستقبلونها وكيف تقفون منها ؟ » .

أعود فأقول ، أخشى ما أخشى أن « ويلسون » لا يقصد الاثارة وحدها عندما يستخدم هذا التكنيك الجديد ، ولو كان يقصد الاثارة وحدها لهان الأمر .

أليس من الجائز أن « ويلسون » يفعل فى رواياته نفس الشىء الذى يمتدحه فى مسرحيات « أوزبورن » ؟ وكأن «أنجوس ويلسون» يريد أن يقول : «أيها الإنسان الدعى المنافق ، المؤمن بالتقدم وبالقيم العليا . . . إلى آخر هذه الأمور الجميلة . انظر إلى مرآة الوحل تر صورتك . . تر نفسك عارية كما ولدت . . . فاذا أنت فاعل ؟ » .

ويحدونى الأمل ألا يكون تفسيرى صحيحاً ، لأن صحة التفسير تنطوى على ألم عظيم بغير حدود . فمعناها أننا نقف أمام فنان لم يبلغ ذروة التشاؤم فحسب ، بل أننا أمام إنسان يكره البشر ويزدريهم بصورة لم يسبق لها فى تاريخ الأدب نظير . . . بصورة تتضاءل أمامها مرارة « جوناثان سويفت » سيد المتشائمين .

حينئذ يصبح تشاؤم « بيكيت » ، بالمقارنة ، ضرباً من التفاؤل وإيماناً بالحياة والأحياء . لقد أتاحت لى الظروف أن أعرف « أنجوس ويلسون » أديباً يسرى فى أدبه قبس من الضياء والرجاء بالرغم من كل ما يخيم على رواياته من ظلام ، كما أتاحت لى الظروف أن أعرف « أنجوس ويلسون » إنساناً يتدفق بالحياة وينطق بطيبة القلب ومحبة الأحياء . وأملى أن أكون قد أسأت الفهم وأن تكون الرؤية قد اختلطت على فقرأت « الكل » فى موضع « الجزء » ، وشاهدت «الظلمة» فى مكان « النور » .

رمسيس عوض

● ● ●

چان لوى بارو

فى يوم المسرح العالمى

ثلاثة هم الذين غيروا وجه الفن المسرحى فى فرنسا : كوبو وآرتو وڤيلار . ولكن فناناً رابعاً جاء يغزو الحقل المسرحى دون أن يتربع على قمته، ذلك أنه بالرغم من تخطيه الحلقة الخامسة من عمره، لا يزال شعلة متوهجة تضىء المسرح كل ليلة، ودماً حاراً يملأ الجو المسرحى حركة وحياة . . جاء يغزو المسرح ، فلم يضف جديداً إلى وجهه الذى تغير بقدر ما خلق له وجهاً آخر جديداً .

صحيح أنه سار على هدى أساتذته ، وضع « الإيماء » فى خدمة العمل المسرحى كما فعل كوبو ، واستخدم « الفنون التشكيلية » كما فعل آرتو ، وحافظ على « الإيقاع » فى الفعل والحدث والحركة كما فعل ڤيلار ، ولكنه جمع بين هذه الرؤى المسرحية المختلفة للوصول إلى خلق « لغة مسرحية » قوامها الحركة التى من شأنها تحريك المشاهدين جسمانياً إلى جانب تحريكهم نفسياً ، فالحركة عنده هى المسرح .

هذا الفنان الرابع هو جون ـ لوى بارو الذى ولد عام ١٩١٠ ، وبدأ حياته الفنية بعد ٢٤ عاماً من مولده ، وفى هذا يقول : « كما يبحث كل فنان عن شكل فنى يلائمه كنت أنا فى حاجة إلى كادر كبير يستوعب طاقتى ، وسرعان ما اهتديت إلى المسرح ، ذلك العملاق الذى سرعان ما احتوانى فى داخله واستولى على كل كيانى » . وفى عام ١٩٣٦ تعرف إلى مادلين رينو ، كانت فى ذلك الوقت نجمة معروفة ولم يكن هو أكثر من ناشىء ولكنه ناشىء جرىء وشجاع يتخطى سلم الشهرة بسرعة وذكاء .. تتمثل هذه السرعة فى قيامه، بعد عامين فقط من اشتغاله بالفن المسرحى ، بإعداد رواية وليم فوكنر « بينما احتضر » وتقديمها على المسرح



لقاء كل شهر

فى يونيه ١٩٣٦ ، وقيامه كذلك بإخراج مسرحية « نومونس » لسرفنتيس فى أبريل ١٩٣٧ من إعداد چون كو . ويتمثل هذا الذكاء فى إدراكه لعبقرية مادلين رينو وتعرفه إليها بسرعة وإصرار .

فما هى حكاية « نوموتس » وما هى قصة « مادلين » ؟

يقول بارو : « كنا نشعر بالعذاب الإنسانى فى قيام الثورة الأسبانية ، فجاءت هذه المسرحية رمزاً للحرية الحقيقية ، والحقيقة دائماً لها وجهان ، المرئى واللامرئى . . الطبيعى وما فوق الطبيعى . الواقع والخيال . . »

أما « نومونس ٦٥ » ، أى نفس المسرحية وهى تعرض فى نوفبر ١٩٦٥ فكانت تقدم ، للأسف الشديد ، سلوكاً حضارياً ما زال العالم المتمدين فى حاجة إليه . . فالحرب الأهلية الأسبانية لا يعنى انتهاؤها نهاية مأساة الإنسان ، بل أن جذورها تمتد بعيداً . . بعيداً وتنبت كل يوم وفى كل مكان .

من أجل هذا المفهوم الصارخ للحرية أعاد بارو تقديم هذه المسرحية على المسرح بعد ٢٨ عاماً فكانت بدايته ونهايته . . بدايته فى عالم المسرح ونهاية مطافه فى المسارح المختلفة قبل أن يتولى إدارة « مسرح الأمم » . فقد تنقل بارو بين مسرح « الأتيليه » ومسرح « أنطوان » ومسرح « موليير » ومسرح « المارينى » ومسرح « القصر الملكى » ومسرح « ساره برنار » وأخيراً ومنذ ١٣ عاماً حينما حقق رغبة وزير الثقافة الفرنسى أندريه مالرو فى أن يشترك مع مادلين رينو فى تكوين فرقة خاصة بمسرح « الأوديون — مسرح فرنسا » . تلك هى حكاية « نومونس » أما قصة « مادلين » فيلخصها بارو فى هذه العبارة الكثيفة : « جاء كل منا من طريق مخالف لطريق الآخر ، وأصبح اتحادنا المسرحى لقاء يكمل به أحدنا الآخر ، ولكن هذا الاتحاد لم يكن ليتحقق لو لم تكن قلوبنا متشابهة » .

تأثر بارو أكثر ما تأثر فى عالم المسرح بخمسة كتب : « فن الشعر » لأرسطو و « الأحاديث الثلاثة » لكورنى و « مقدمة كروموبل » لهوجو و « فن المسرح » لجوردون كريج و « المسرح وبديله » لأنطونين أرتو . تأثر بهذه الكتب الخمسة ولكنه كان أشد تأثراً بالأول والأخير ، فالأول منحه الفكر النظرى الخالص والأخير جعله يخوض التجربة العملية الحية . . ومن هنا وبالإضافة إلى علم وشخصية أستاذه شارل دولان تعلم المسرح وأحب المسرح وبرع فى المسرح الذى من أجل الارتفاع بمستواه عمل بالسينما كارهاً ليكسب أموالا يعوض بها خسائره .

وأراد بارو أن يحقق فكرة « المسرح الشامل » التى استحدثها آرتو من الشرق الأقصى ومن المدرسة التعبيرية الألمانية ، وتقوم هذه الفكرة على إستخدام الأقنعة واللقطات السينمائية والباليه والغناء والإيقاعات البدائية المختلفة . . غير أنه وجد فى تحقيق فكرة « المسرح الشامل » خطورة بالغة على العمل الفنى وخاصة على الوحدة الجمالية . ومثل هذه النظرية لا تطبق فى العادة إلا على الأعمال التى تحمل فى ثناياها مضامين ثقافة تاريخية معينة كسرحية « كريستوف كولومبس » ومسرحية « الأوريستيا » أو التراجيديا اليونانية على وجه العموم . لم يكن أرتو يجهل ذلك ولم يقع بارو فى خطأ من هذا النوع وإن كان قد وقع فى خطأ من نوع آخر هو « الإعداد للمسرح » ، وذلك عندما أعد روايات كافكا وبالتحديد ثلاثيته الشهيرة « القضية والحصن وأمريكا » وأيضاً عندما أعد روايات دوستويفسكى ، فكانت النتيجة أن كافكا الحقيقى وكذلك دوستويفسكى لم يظهرا على المسرح . لهذا كانت أنجح الأعمال التى قدمها بارو هى الأعمال الفرنسية الكلاسيكية والأعمال الطليعية بعض الشىء . قدم لراسين (فيدر وبيرينيس وأندروماك) فظهرت ثقافته

الأدبية الرفيعة وموهبته الفنية الأصيلة وعبقريته المسرحية النادرة ، وتعد هذه الأعمال الثلاثة قمة ما أنجزه بارو المخرج والممثل المسرحى بقدر ما تعد قمة ما أنتجه راسين الشاعر والكاتب المسرحى هذا إلى جوار مسرحيات لماريفو وموليير .

وبعد خطأ « الإعداد للمسرح » يجئ خطأ آخر هو عملية « الفرنسة » ، كما نقول نحن هنا « التمصير » أو «التعريب» فعل هذا فى مسرحية « كلب بستانى لوب دى فيجا » الأسبانية و « بستان الكرز » الروسية . وعندما عرضت هذه الأعمال علق آرتو عليها قائلا : « هذه الأعمال بلا رأس ، أى أن الدراما العنيفة تنقصها فالحدث أعمق من الشخصيات ، وصراع الأبطال ممزق لا تعدو الحركة فيه أن تكون مجرد طريق ، حيث الإنسان لا يصبح إلا شيئاً ضئيلا وبسيطاً » .

وباريس هى التى حددت رؤيا بارو وضيقت من نظرته ، فالسجون الذهبية التى نعم بها ، كمسرح « المارينى » ومسرح « الأوديون » ، كادت أن تقتل فيه روح الشجاعة والمغامرة . حتى أن سيلفيان دوم فى كتابه « الإخراج فى المسرح المعاصر » (١٩٥٩) هاجمه قائلا : « إنه مخرج شجاع وموهوب ولكنه ليس خالقاً » . ليس خالقاً لأنه لا يتمتع بحس شاعرى مما دعاه إلى تحقيق فكرة « المسرح الشامل » ليستعيض بها عن هذا الحس المفقود . فكان يقوم بعمل كل شئ ، الإخراج والتمثيل وتصميم الديكور والملابس والإضاءة إلى آخر أبعاد الفن المسرحى . ولكن شيئاً على جانب كبير من الأهمية من شأنه أن يغفر له هذا الخطأ هذا الشىء هو الإقدام والجرأة على تقديم كل جديد ،وتشجيع كل غصن ينمو أو زهرة تتفتح . أتاح الفرصة فى التأليف لكريستوفر فراى، وأخرج مسرحيته «حلم المساجين» و « الليل له بهجته » كما أخرج مسرحية برندان بيهان « الرهينة » . وفى التمثيل أتاح الفرصة لسامى فراى ، وقدم عملا لكلوديل على مسرح « القصر الملكى » وعملا آخر لجورج شحاده على مسرح « ساره برنار » ثم توالى تقديم مسرحيات كلوديل وغيره من الكتاب الجدد .



وبارو هو الذى أنشأ « المسرح التجريبى » بفرنسا وقدم فيه لأول مرة مسرحية « رجال وحجارة » لجون-پيير فاى ، وهو الذى أنشأ « الحلقة الموسيقية » وهو الذى سمح لروچيه بلان بتقديم « الأيام السعيدة » لصمويل بيكيت والاستعداد لتقديم « البارافان » لجون چونيه و «الفارس وحده» لجاك أوديبرتى

وإذا كان لا بد من استكمال القائمة التى لا تنتهى ممن أتاح لهم بارو الفرصة وشجعهم فارتفعت أسماؤهم بفضله إلى مكانة مرموقة فى عالم المسرح الفرنسى فإن يوچين يونسكو ، أو بالتحديد أعماله الأولى « الخرتيت » و « السائر فى الهواء » بوسعه أن يختتم هذه القائمة هو ومارى بيل ومادلين رينو اللتان تعتبران الآن ألمع ممثلتين فى فرنسا المعاصرة .

إن بارو الفنان ، صاحب النظرة النافذة لا يملك المرء وهو أمامه إلا أن يعجب به ويحبه ويقدره . ولا شك أن القائمين على الحركة المسرحية فى فرنسا وفى مقدمتهم الأديب المسئول أندريه مالرو يشعرون نحوه بهذا الشعور . . . لذلك كان رائعاً عندما تخلى چوليان عن إدارة مسرح « الأمم » أن أسندت إدارته على الفور إلى چون - لوى بارو بتعيينه مديراً له . وقبل بارو هذا المنصب الهام وصرح قائلا :

« سوف أجعل من مسرح « الأمم » مسرحاً عالمياً بحق ؛ لذلك سأفتح أبوابه أمام كل الفرق الأجنبية الجادة لتقدم فيه عروضها بلغاتها الأصلية وباللغة الفرنسية ، كما ستقوم فرقة المسرح بزيارة الدول المختلفة وتقديم عروضها فى هذه الدول . وقد تلقيت رداً على دعوتى موافقة كل من لورانس أوليفييه وبيتر بروك

وانجمار برجمان وإدوارد البنى وزيفيرلى على زيارة مسرح « الأمم » وتقديم عروض فرقهم على خشبته ، فهؤلاء الفنانون ، والكتاب يديرون فى بلادهم مسارح جادة ، وزيارتهم لمسرح « الأمم » لها قيمتها ودلالتها ، إنها كسب كبير لنا نحن الفرنسيين » .

ويبدو أن بارو يفكر فى تزويد مسرح « الأمم » بمترجمين فوريين يقومون بترجمة النصوص المسرحية المعروضة إلى مختلف اللغات وتوصيلها إلى المشاهدين ، كل على حسب اللغة التى يعرفها ، عن طريق سماعات أوتوماتيكية توضع فى الأذن .

ويبدو كذلك أنه فى مقابل دعوته لفرق عديدة تقوم بزيارة مسرحه فإنه وعد بزيارة دول عديدة من بينها الجمهورية العربية المتحدة . ولكنه عاد فأكد هذا الوعد وصرح بأنه سيزور الجمهورية العربية المتحدة وبالتحديد فى « يوم المسرح العالمى » أى فى ٢١ مارس على رأس فرقته المسرحية ، تصاحبه فى هذه الرحلة ، التى نرجو ونأمل أن تتحقق، رفيقة عمره وشريكة مجده الفنانة المبدعة مادلين رينو . فهل سنرى حقاً الثنائى العالمى رينو- بارو بعد أيام فى القاهرة . . نرجو !

فتحى العشرى

● ●

هـ . د . أودن

.. وأزمة الشعر الحديث



« وستان هيو أودين » شاعر إنجليزى ولد عام ١٩٠٧ بالقرب من مدينـــة برمنجهام بانجلترا ، ولمع اسمه منذ ما يُربو على خمسة وثلاثين سنة ، حين نشر أول ديوان له وقت أن كان طالباً بالجامعة ، لا يكاد يناهز من العمر العشرين ربيعاً ، وهو ينحدر عن أسرة متوسطة الحال ، سار فى دروب التعليم التقليدية المعروفة وتولى كرسى الأستاذية فى الشعر بجامعة أكسفورد ، ولم يكف طيلة هذه السنين عن استنهاض قرائه وإثارتهم ، بل واستغضابهم كذلك برصانة شعره وقوة أسلوبه ونصاعة بيانه. وينتظر أن تتولى دار « فابر » للنشر فى القريب إصدار ديوانه الجديد الذى يحمل عنوان « حول المنزل » ؛ وهو مجموعة من القصائد التى يهديها الشاعر كلا إلى صديق



ويدور موضوعها حول حجرات منزله الريفي الصغير بالنمسا حيث اعتاد فى هذه الفترة من حياته أن يقضى به ستة أشهر من كل عام .

ولعل أول ما يستلفت النظر فى شخص أودين الشاعر – وقليل من الناس من يستطيع أن يسجل اسمه كشاعر فى جواز سفره كما يفعل أودين – بتلك الحيوية التى ينبض بها بنيانه ، وذلك الوجه المغضن الذى وصفه ساخراً بقوله : « إنه أشبه بفطيرة عرس ، ألقيت تحت وابل من المطر » ، وذلك الثغر الذى تحس أنه يهدر بالكلام دوماً دون أن تراه عين الرائى .

وقد ظهرت بوادر موهبته الشعرية أول ما ظهرت وهو لم يزل بعد فى سن مبكرة لا تتعدى الخامسة عشرة ، ومنذ ذلك التاريخ شق طريقه الجاد الشاق فى الحياة . وقد تصدى فى العقد الثالث من عمره لكتابة المسرحيات الشعرية ، فاشترك مع صديقه الحميم كريستوفر اشروود فى وضع مسرحيتين شعريتين . وقد كتب عنه اشروود فى عددمن الأعداد الأولى التى صدرت من مجلة « الشعر الجديد » التى كان يرأس تحريرها جيوفرى جريجسون والتى تولى أودين تحريرها من بعده سنة ١٩٣٧ ، يقول : « إذا كان لى أن أقدم للقارئ شعر وستان هيو أودين فإنى أسأله بادئ ذى بدئ أن يتذكر ثلاث نقاط ، أولها أن أودين يعتبر فى الأصل عالماً أو أنه كان على الأرجح « عالماً تلميذاً » وثانيها أنه موسيقى وفقيه بالطقوس الدينية ، ومن ثم فقد كان لزاماً على حين أشترك معه فى عمل أدبى أن أكون على حذر منه حتى لا أجد شخوص الرواية وقد خرجت جميعها ساجدة بين يديه ، ذلك لأن أودين ، لو ترك وشأنه ، لأحال كل مسرحية إلى أوبرا عالمية أو قداس كبير ... وثالثها أن أودين اسكندينافى الأصل . فايسلندة هى منبت عائلته ، بل لقد نشأ أودين نفسه على الأساطير الأيسلندية التى كان لها فيما بعد أثر كبير على أعماله » .

وتتدفق قصائد أودين التى نظمها فى بواكير حياته ، قوة وحيوية ، بل إنها تلتهب ناراً وتتأجج لهباً ، فقد اكتشف فيه الناس فى كل مكان حين ظهر ديوانه الأول بعنوان « أشعار » صوتاً جهورياً جديداً ، وأعجب له حين يقول :

انظر هناك حيث يعرج الطريق المنخسف
على المزرعة ذات الحصون
انصت إلى صيحة الديك فى الوادى الغريب
هل نحن معشر الأبطال الصناديد ،
أوجب علينا إذن أن نهرع بين الشرك والصقر الجارح ؟
قرون كتائب الظلام تتربص للنزال
وصوت تمخض انهار الجليد بين ظهورنا يدوى

وفى عام ١٩٢٨ ترك أودين جامعة اكسفورد فرأى والداه مكافأته بالسماح له بقضاء سنة خارج البلاد ، فاختار برلين لرحلته ، ويقول أودين : «عندما كنت طفلا صغيراً بالمدرسة الاعدادية خلال الحرب العالمية الأولى ، كنت كلما هممت بتناول قطعة أخرى من الخبز والزبد ، يبادرنى أحد أساتذتى قائلا : « يخيل لى يا أودين أنك تريد أن يظفر شعب الهون بالنصر » .. وبذا ارتبطت ألمانيا فى ذهنى بالملذات المحرمة . وقضى أودين فترة من الوقت بألمانيا بصحبة كرستوفر اشروود ، وفى عام ١٩٣٦ ، اصطحب لويس ماكنيس فى رحلة طويلة كتب خلالها « رسائل من ايسلنده » ، غير أن ثمة أزمة شخصية نزلت بأودين فى ذلك الوقت ، ويقول أودين إنه لا يعرف على وجه التحقيق ما هية ما كان يعانيه إذاك ، ولكنه شعر بأن ثمة ما يدفعه إلى مغادرة البلاد ، حتى أنه عمد بعد رحلة له إلى الصين سنة ١٩٣٨ ، إلى أن يقطع صلته بانجلترا وينزح مع اشروود إلى نيويورك ، ساعين فى طلب الجنسية الأمريكية .

ويعتبر أودين من المهاجرين ، ولو أنه لا يأبه كثيراً بهذه الصفة التى تحمل من معانى المغامرة والمعارضة السياسية الكثير . وهو يأبى أن يوصف بأنه شاعر سياسى كما ينكر انكاراً باتاً وجود ما يسمى « بجماعة أودين » على الرغم من ارتباط الشاعرين المعاصرين له «سبندر» و « راى لويس » باسمه على الدوام .

وعلى الرغم من تطرفه فى مناصرة أحزاب اليسار إلا أنه لم ينضم قط إلى صفوف الحزب الشيوعى .

ويقضى أودين فى الوقت الحاضر شطراً من حياته فى داره الريفية المتواضعة بالنمسا ، كما يقضى الشطر الآخر بشقته الزهيدة الايجار فى نيويورك ، إلا أنه يداوم على زيارة انجلترا ، فيما لا يقل عن مرة فى العام . والحق أن أودين لم يقطع صلته بالماضى تماماً ، فقد قضى فى شمال انجلترا طفولته المنعزلة الحزينة ، وكانت والدته تصحبه فى أيام العطلات إلى وديان يوركشاير ونور ثمبرلاند حيث كان يقيم فى أحلام يقظته عوالم معقدة التركيب ، كثيرة الشعاب ، مليئة بأنواع من الآلات والروافع ودوائر مغلقة لا نهاية لها ، يقف هو منها موقف الآدمى الوحيد الزى بأهلها والخالق الوحيد لهـا .

أما عن رأيه فى قضية الشعر الحديث فهو يقول : « لم يخطر إلى قط على بال أن أكتب شعراً كالذى يسمى بالشعر الحديث ، ذلك لاعتقادى أنى لن أجد فى نظمه أية مسلاة . فمن رأيي أن نصف متعة الكتابة تتحقق للمرء حين يلتزم فيما يكتب بقواعد وأصول ، بالغة ما بلغت قسوتها . فلا يسعنى أن أتصور قصيدة خلواً من القواعد والقيود ، مثلما لا أتصور الكون غفلا من القوانين والسنن ، أو أتصور لعبة لا تخضع لقواعد وأصول » .

وإنتاج أودين من الشعر كبير ، بل إنه مفرط الضخامة كما يعترف هو بنفسه ساخراً . فقد مارس نظم القريض على اختلاف صوره وأشكاله طوال حياته المديدة .

وأخيراً فإن أودين يعد بحق أبرز شعراء الإنجليزية المعاصرين قاطبة وأحقهم بالتقدير بعد وفاة الشاعر ت . س . اليوت

رمزى جرجس

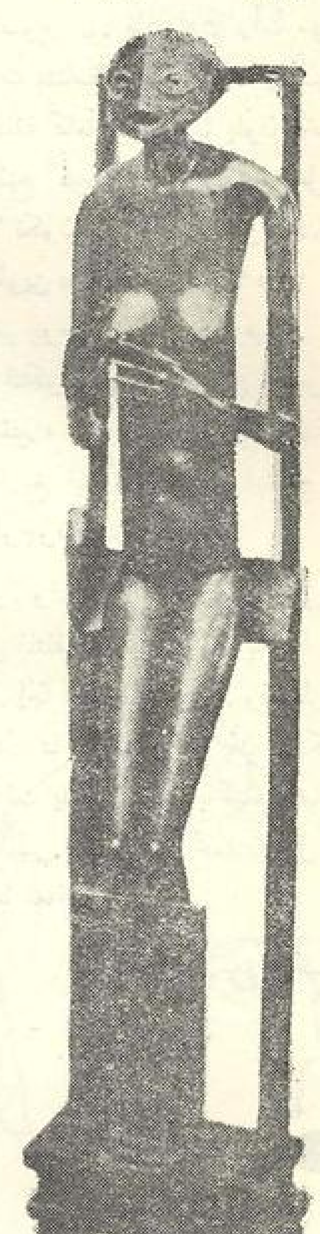
چياكوميتى
.. فنان الكتلة والفراغ

مات القروى ابن قرية ستامبا . . مات الرجل الذى ضاع بين الفراغ والكتلة . . مات البرتو جياكوميتى المثال السويسرى وهو لم يتعد بعد الخامسة والستين .

وجياكوميتى ظاهرة ذات أهمية خاصة فى فن النحت الحديث . . إن تماثيله الدقيقة الرفيعة المستطيلة . . ذات الأشكال المشوهة الحادة التى يلعب فيها الفراغ دور كبيراً ، تبدو متشابهة على كثرتها ، وتبدو كما لو أنها متأثرة بفن الحفر . ولقد تأثر جياكوميتى فى تماثيله بشعوره الحاد بالبعد وبالمسافة التى تفصله عن الآخرين . . ويحلل سارتر ذلك بقوله : « إن المسافة عنده ليست انعزالا إرادياً . . ولا حتى تراجعاً » . وهذا ما عبر عنه جياكوميتى فى رسالة بعث بها إلى ماتيس فى عام ١٩٥٠ « إن تلك المسافة التى تحدد البعد عن الآخرين هى نتاج قوى تجاذب ، وقوى تنافر » . وبذلك فرض الفراغ نفسه على الكتلة . . مما عبر عنه جياكوميتى بقوله : « إذا شعر المتلقى بالفراغ حول الرأس . . أكون فى هذه الحالة قد نجحت . . وإذا نجحت فى أن أوضح الفراغ حول الوجه فإن الهوة التى ستظهر حينذاك ستكون مخيفة » . .

والحق أنه ما من أحد حاول تصوير الفراغ بوعى كامل قبل جياكوميتى . . فمنذ خمسمائة عام – كما يقول سارتر – واللوحات ممتلئة حتى لتكاد تتفجر من هذا الامتلاء . وجياكوميتى لا يرى الإنسان إلا فى اللحظة التى يبدأ فيها برسمه أو بنحت تمثال له . . وهو بذلك يتصل بالواقع عن طريق فنه « إذا رأيت شخصاً





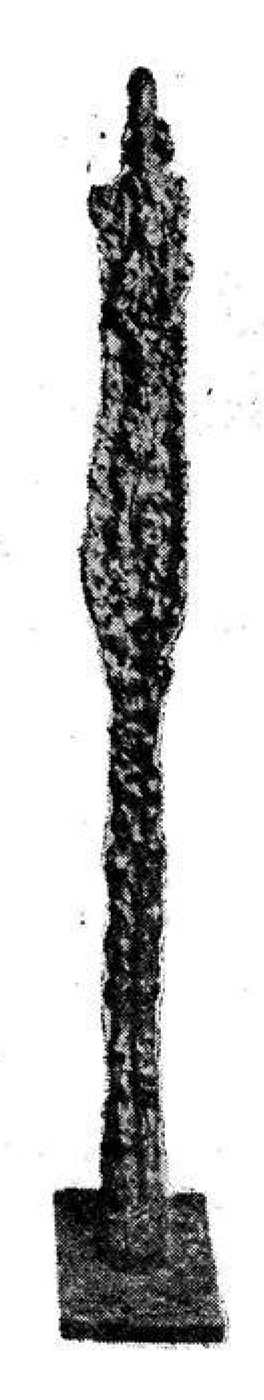
« الشيء غير المرئى »
١٩٣٤ – ١٩٣٥

كل يوم فى نفس المكان . . فأنا لا أراه مختلفاً . . لكننى أراه كل يوم أفضل من اليوم السابق . . إننى أعمل لكى أرى أفضل » .

ولقد مارس جياكوميتى النحت حينما كان فى الثالثة عشرة من عمره . . واختار موديلاته من أعضاء أسرته . . أخواه . . دييجو وبرونو ، وأخته أوتيلا ، ووالدته . .

وتأثر جياكوميتى بالشعر الألمانى . . وبرمبرانت . . وفان آيك . . كما تأثر بالفن الفرعونى الذى تعرف عليه حينما كان يزور إيطاليا . . وفى عام ١٩٢٦ تخلص جياكوميتى من الموديلات الحية . . حينما اكتشف عدم مقدرته على تصوير التعبير المتحرك عن الحياة . . وبدأ اتجاهاً جديداً فى النحت تأثر فيه بالفن البدائى . . وأهم أعمال هذه المرحلة « الزوجان » و « امرأة » . . وكلا التمثالان يحملان قيمة رمزية عميقة .

وفى عام ١٩٢٧ تأثر جياكوميتى بالتكعيبية من خلال رؤيته لأعمال لورنز وليبشيتز . . فتميزت هذه الفترة بالتسطيح . . والاستطالة ومراعاة التناسب بين أجزاء التمثال . . وفى عام ١٩٢٨ تأثر بالسريالية وأهم تماثيله فى تلك الفترة « المرأة المضطجعة » . . و « الكرة المعلقة » و « مشروع لميدان فى المدينة » . . ويلعب الفراغ دوراً كبيراً فى هذه التماثيل . وفى عام ١٩٣٤ تحول جياكوميتى من السريالية إلى التجريدية . . لكنه قال عنها بعد ذلك « حينما فهمت ميكانيكية التكوين التجريدى . . لم تعد التجريدية تستثيرنى ، بل لم تعد اكتشافاً جديداً » . . وبعد ذلك حاول جياكوميتى أن يخلق لنفسه شكلا واضحاً ومحدداً ، فكان أن أخرج للناس تمثاله « الشيء غير المرئى » . . وهو لامرأة . . وتتميز خطوطه بالصراحة والاستطالة . . والفكرة المثقفة التى يحملها التمثال عن المرأة . . وفى عام ١٩٣٥ أجبر جياكوميتى نفسه على أن يعود إلى الموديل الحى . . الذى كان قد هجره منذ حوالى عشر سنوات ، ومن هذه الفترة إلى عام ١٩٤٠ كان أخوه دييجو هو موديله الوحيد . . « فى البداية كنت لا أرى شيئاً . . كان كل شيء يبدو غريباً وغير مفهوم . . إن الوجه الإنسانى يرفض النظرة المتسائلة . . لذلك أصبحت الملامح ملطخة . . محايدة . . امتصت منها الحياة » .



« فينوس »
١٩٥٦

وفى عام ١٩٤٠ قرر جياكوميتى أن ينحت تماثيله من الذاكرة . ويلاحظ أنه كلما كان هناك صراع . . كلما قل حجم التمثال . . وأصبحت الرءوس أكثر رقة والأجسام أشد ضآلة . . وكان فى تلك الفترة صديقاً حميماً لبيكاسو . . وسارتر . . وسيمون دى بوفوار . . ومن عام ١٩٤٢ إلى عام ١٩٤٥ أصبحت المنحنيات أكثر حدة . . وأصبح بروفيل الوجه مثل حد السكين . . قال جياكوميتى عن تماثيل هذه الفترة « كنت أعتقد أننى أرى الناس فى الحجم الإنسانى الطبيعى . . وكلما نحت أكثر لكى أحتفظ بأشكالهم كما هى فى الحياة العادية . . كلما تضاءل حجم التمثال » . . لذلك فالقاعدة مهمة جداً فى أعمال جياكوميتى . . فهى توضع على الأرض . . مضفية على أجزاء التمثال غموضاً وبعداً . . وهى بذلك تجبر المثال على أن يستغل كل الفراغ المحيط بالتمثال . فبينما يشكل الخامة معطياً إياها شكلا ومضموناً . . يحول فى نفس الوقت الفراغ إلى معنى ، وإلى جزء لا يتجزأ من التمثال وبين أعوام ١٩٤٨ و ١٩٥٠ ابتدأ جياكوميتى يصنع تماثيل متحركة ؛ فالميادين كانت عبارة عن مساحة محددة بالقاعدة . . حيث يمر الناس بخطوات واسعة وهم غرباء عن بعضهم . . معتادين على وحدتهم مسجونين داخل مواقفهم . . وهم بذلك يخلقون توتراً دراماتيكياً فيما بينهم . . ومن أهم أعماله فى تلك الفترة . « الرجل الذى يسقط » .

يقول جياكوميتى عن أعمال هذه الفترة : « يجذبنى دائماً الناس وهم يسيرون فى الشارع . . أو يجلسون على المقهى . . يستثيروننى وهم أحياء أكثر مما أراهم تماثيل أو على لوحات ! ! » . . لذلك أراد جياكوميتى أن يضفى على تماثيله حياة حقيقية . . فديناميكية الكتلة مع الفراغ لم تعد تقنعه . . ومن هنا لجأ إلى التلوين . . ولكن . . « عندما لونت تماثيلى اتضح لى أن هناك عدم توازن فى الشكل . . وأصبح من العبث بالنسبة لى أن ألون شيئاً أنا غير مقتنع به » .

ولقد استمر جياكوميتى يلون تماثيله حتى عام ١٩٦٤ ، عندما لون مجموعة من التماثيل البرونزية كان قد صنعها فى فترة سابقة . . قال يومها « إن اللون يحتم على الحجم أن يتضاءل . . لأن اللون يعطى شعوراً بالتمدد والانبساط . . وهى بذلك تعطى حجماً . . تماماً كما فى التصوير . . فإذا نحت رأساً سوداء . . بدت متناسقة ومتكاملة ، ولكنها تصبح مختلفة تماماً إذا لونتها بلون آخر . . . تصبح كبيرة . . لذلك يجب على التماثيل ألا تكون سميكة . . لتكون متناسقة عند التلوين » . . ومنذ عام ١٩٥٦ . . حتى آخر يوم فى حياة جياكوميتى . والواقعية فى التكوين المادى والروحى للرأس البشرية تستثيره . . وتسحره . . ومنذ هذا التاريخ ابتدأ جياكوميتى يندمج ويتصل بالوجوه البشرية .

والحق أن أعمال جياكوميتى تفرض على المتلقى أن يشعر بها وبقوتها وبعمقها . . إنها تملك الواقعية . . وتسيطر عليها . أكثر مما تسمح للواقعية بأن تتملكها لذلك كانت يداه تمسكان بالحياة وهما تنحتان التمثال . . وكأنهما تحملان كل التقدير لهذا العالم .

روضة سليم

●●

محمود عماد

عاش في صمت ومات في صمت

نبضات قلب ، وخلجات نفس ، وأحاسيس إنسان عرك الحياة وخبرها ، وتجارب سنين عاشها فأخرجها للناس مثلا ومبادئ صاغها فى كلمات شاعرية فجاءت صورة صادقة من نفسه . . وومضة من روحه تظل تشع فى قلوبنا الحكمة والأمل ، هذا ما يشعر به قارئ شعر الأستاذ محمود عماد – رحمه الله – الذى قطع رحلة حياته مثقلا بالأمانة التى حملها الإنسان امتثالا لأمر الله :

سامو حمل أمانة
ونسوه من أجر الأمين
حمل الأمانة بينا
قد هابها الجبل المكين

والأمانة عنده مسئوليات جسام تتعلق بحياته الأسرية التى أصبح ربانها وهو فى السادسة عشرة من عمره ، بعد وفاة والده . . وحياته الوظيفية التى قضى فيها اثنين وأربعين عاماً موظفاً بوزارة الأوقاف. تقلب خلالها فى مناصب مختلفة كان آخرها مدير مراجعة إيرادات ومصروفات الوزارة وظل بها حتى تقاعد عن العمل الوظيفى فى عام ١٩٥١ . . ولقد خرج منه خالى الوفاض . . ولكن نفسه عامرة بالتقوى والقناعة،وهما زاده الذى تزود به فى رحلته هذه :

لكن بأى الزاد قد
عاد الظعين إلى البنين ؟
نادى : بخير الزاد بالتقـ
ـوى . بكنز القانعين

والقارئ لشعره يلمس مدى تأثير هذه الفترة فى نفسه نظراً لما لاقاه فيها من صراعات ، وما عاناه من عنت وظلم واجحاف لحقه كوظف وكأديب ، وهذا ما كان يقلقه ويؤلمه دائماً لأن الفنان أشد ما يؤذيه ويجرح إحساسه أن لا تقدر موهبته. وكثيراً ما يؤثر عدم التقدير هذا فى نفسية الأديب فيعتزل الحياة ويكف عن الإنتاج احتجاجاً على هذا الاجحاف ، وبعضهم يواصل إنتاجه ليشحنه بثورته ويكشف عن الأدواء الاجتماعية التى تهدد أفراد المجتمع . . وشاعرنا انعكست فى شعره أزمته الوظيفية فقد كان يعتبر فترة الوظيفة سجناً لروحه كم تطلع إلى الخلاص منه ، وعندما تخلص حمد الله أن حطم قيوده وتحرر من سجن الاثنين والأربعين عاماً التى قضاها فى الوظيفة . . لأنه أشر من السجن الأسود الجدران . . فهذا إصلاح للمجرمين وذاك مفسد للصالحين ، أصحاب المبادئ والمثل الأخلاقية :

السجن إصلاح وهذا
مفسد للصالحين
السجن يؤذى المذنبين
وذا يثبت المذنبين

ولا يقتصر حديثه عن الخير والشر والمداهنة والنفاق وأثرهما فى المجتمع فى قصيدة واحدة ، بل يتردد ذلك فى معظم شعره فيتحدث عن المال وسيطرته على النفوس الضعيفة التى تستمد منه القوة وتظن أنها تستطيع أن تغير فى مصائر الأفراد والشعوب وتستطيع كذلك أن تحقق ما تصبو إليه ما دامت تملك السلاح القوى . . ولقد عبر عن مأساته هذه . . مأساة الإنسان الأبى النفس ضحية النفاق الذى لم يستطع أن يخضعه . فلنستمع إلى طاووسه وهو يحدث الشمس التى يريد الوصول إليها ويسمو إلى مكانتها :

وأنا الكيس حلو الشكل
ألعف السقيا والأكل
فى الشوك أسير وفى الوحل
وأراود طيفك فى يأس
أفيسمو القبح ويرتفع ؟
ويحط الحسن ويتضع ؟
شرع فى الغابة متبع
فى شرع الغابة ما يؤس

ولقد كان يرى أن من واجبه كشاعر أن يكشف القناع عن الزيف والآفات التى تنخر فى جسد المجتمع . . يجب أن يكشف عن هؤلاء الذين يغيرون الحقائق ويلونوها لصالحهم وسيدهم فى ذلك الجشع ، ودافعهم الطمع والرغبة فى جمع المال . . لقد أفسد هؤلاء الدنيا ، ودنسوا الجمال . . فيقول فى





قصيدة « المقصف المنهار » :

كم من معارك أذكاها الجهال هنا
والمـال ، حامية مرهوبة الأثر
وبعد لأى يعود المـال منتصراً
كأنه صال بالصمصامة الذكر
ما فيه من شاعر بالحسن مفتتن
بل داعر باقتدار المال مفتخر
كف ملوثة تقـذى العيون بها
تطوى وتنشر طاقات من الزهر

لقد اختلطت فى هذه الدنيا القيم وأصبح يعيث فيها الشر وليس له زاجر . ومن يهتم بزجره اللهم إلا الشاعر الذى يعرف معنى الحياة ويدرك سرها :

فن سوى الشاعر قد همه
من أمرها الباطن والظاهر

وإن كان شاعرنا ينظم الشعر التقليدى إلا أنه تقليدى الشكل ولكنه عصرى المضمون،إذ قال الشعر فى موضوعات العصر :فى الذرة والقمر والصاروخ ، والقضايا الاجتماعية كتحرير المرأة .. كما أنه يميل إلى التجسيم فهو فى ذلك كابن الرومى الذى يشبه المعنويات بالمحسوسات كل ذلك فى أسلوب سهل بعيد كل البعد عن التعقيد اللفظى ، والمناسبات الوطنية تحظى من الشاعر باهتمام كبير فهو يشارك فيها بعواطفة،ولنستمع إليه وهو يحدث الاستعمار ساخراً منه :

ضيوف النيل هل ملوا المقاما
وما مكثوا سوى سبعين عاماً
لماذا لم يطلبوا المكث حتى
يروهـا أصبحت ألفاً تماما

ولقد أصدر الشاعر الجزء الأول من ديوانه المسمى بديوان عماد سنة١٩٤٩ وفاز بالجائزة الأولى من المجمع اللغوى عام ١٩٤٧ ولقد تضمن ما ارتضاه من قصائده التى نظمها منذ أن نظم الشعر وهو فى السابعة عشرة حتى ظهور الديوان . ولقد كتب الأستاذ العقاد – رحمه الله – مقدمة هذا الديوان التى يقول فيها : « وقد عرفنا شاعرنا المجيد منذ فجر الشباب فعرفناه كما قال عن نفسه وكما قال عن شعره . . يقول ما يناجى به وجدانه ويوافق سجيته وسجية أمثاله ونظرائه ، ولا يعنيه بعد ذلك من يشيع بينهم هذا النجا ،ومن يقف منهم دون الآذان أو دون الرءوس . . وأصح ما يفهم من هذه الصفة التى اتسم بها شعر هذا الديوان أنه مناجاة خاطر لخاطر ، ومطارحة قريحة لقريحة،وليس هو بإعلان ولا بدعوة ملحة تلاحق الناس لتطرق عليهم أبوابهم ، وتستثير منهم مكامن الشهوات والأهواء » ،

ولقد صدر له قبل هذا الجزء قصة «كليوبترا ومارك أنطونيوس» عام١٩١٦ وصدر الجزء الأول من قصة« الشاعرة والمصور» عام ١٩١٧ ، وفى عام ١٩٦١ صدر الجزء الثانى من « ديوان عماد » . . ولقد كان رحمه الله يزمع إصدار الجزء الثالث بعنوان « عود على بدء » وهو يضم ما لم ينشر من قصائده الأخيرة فى المجلات وما نشر منه فى المجلات ، وما لم يضمنه فى الجزءين الأول والثانى من قصائد الشباب ، كما يتضمن قصـة كليوبترا ومارك انطونيوس ، ولقد نال وسام العلوم والفنون وميدالية عيد العلم الثامن فى ديسمبر سنة ١٩٦٢ ،ورغم أنه كثيراً ما كان يحذر من الدنيا التى ساد فيها الشر والفساد إلا أننا نراه يدعونا إلى مصاحبة الدنيا على علاتها محذراً عن الشعر لأنه قد يشطح به الخيال ويهول الأمر :

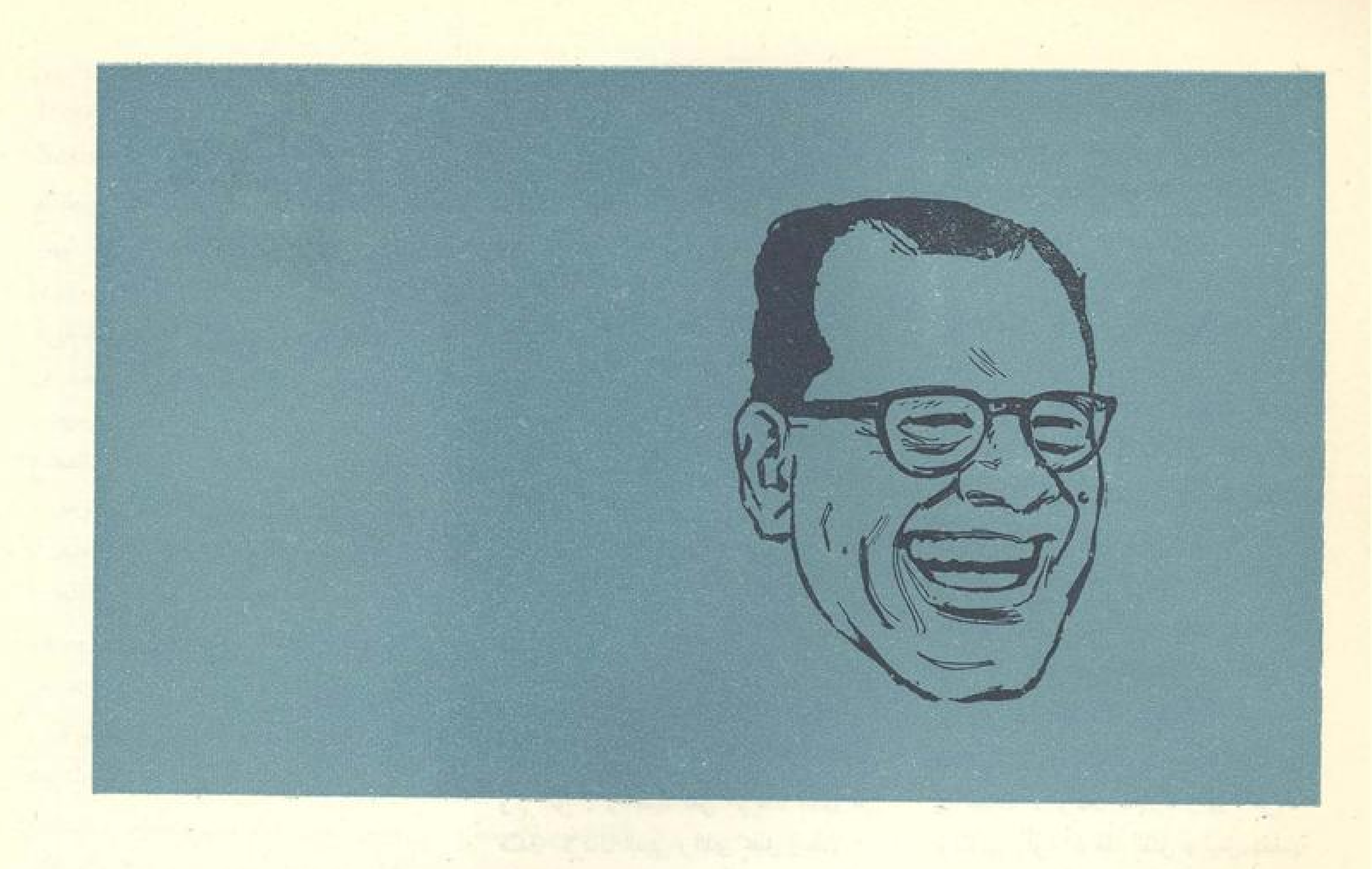
إصحبا الدنيا عـلى علاتها
واحذرا الشعر فإن الشعر ماكر
يكشف المخبـوء مـن آفاتهـا
فتخالا أن فيهـا الخير نادر
هى بالضـدين تعتز معا
يمرح الطـاووس فيها والعقاب
وبهـا ذو النـاب يلقى مرتعا
والذى قـد جاءها من غير ناب

فكأنه شعر باليأس من إصلاح الدنيا وأحس أنه لن يقدر على تغيير مسيرها ففضل أن يعيشها كما هى .

وأخيراً إننا لا نريد أن نقول له كما قال هو فى رثاء صديقه على شوقى :

حضرت للدنيـا وكافحتها
وما أحست من بهـا حاضر
وعنـدما فارقتها ما درت
أن الذى فارقها الشاعر

ابراهيم سعفان



ثرثرة
نجيب محفوظ

يتميز إنتاج نجيب محفوظ القصصى بأنه حلقات متتابعة تنطوى كل حلقة منها على خصائص معينة . فبعد الثلاثية (بين القصرين عام ١٩٥٦ ، وقصر الشوق عام ١٩٥٧ ، والسكرية عام ١٩٥٧) التى تعكس تطورنا الاجتماعى والسياسى خلال فترة تمتد من عام ١٩١٧ إلى ١٩٤٤ ، يقدم لنا مجموعة قصصية بين الطويلة والقصيرة ، تبحث شخصياتها عن طريق يحقق لها الانسجام مع الحياة ، وتحقيق الذات ، والتطابق بين عالم الوهم والواقع ، واستكناه معنى الحياة . ويتجلى ذلك بوضوح فى « الطريق » عام ١٩٦٣ ، و « الشحاذ » عام ١٩٦٥ ، و « ثرثرة فوق النيل » عام ١٩٦٥ ، والأخيرة تحمل كثيراً من القيم الشعورية والتعبيرية التى تستأهل الدراسة والتأمل .

* * *

فالقصة تدور فى عوامة فوق النيل ، بين مجموعة من الأصدقاء ؛ أنيس زكى الموظف ، مستأجر العوامة ، وعلى السيد الناقد الفنى ، وأحمد نصر مدير الحسابات وخالد عزوز كاتب القصة ، ومصطفى راشد المحامى ، ورجب القاضى الممثل ، وليلى زيدان المترجمة ، وسنية كامل الزوجة ، وسناء الرشيدى الطالبة بالجامعة الأمريكية .

تؤلف بينهم سمات عامة ، تكشفها لنا ثرثرتهم التى تظهر مدى فهمهم لأنفسهم وعلاقتهم بالمجتمع ، واهتمامهم بالأحداث من حولهم . فأنيس زكى يأبى أن يسمع شيئاً مما تنشره الصحف ، ويقول : « لا توجعوا رءوسنا . . ما أكثر ما نسمع . . . ولكن ها هى الدنيا باقية كما كانت ولا شىء يحدث على الإطلاق » . ويضيف آخر : « فضلا عن ذلك فإن الدنيا لا تهمنا كما أننا لا نهم الدنيا فى شىء » . ولا تعنيهم مشاركة الدولة فى أى عمل إيجابى ، فالدولة « منهمكة فى البناء ولديها ما يشغلها عن إزعاجنا » . لا يرحبون باقتحام غريب للعوامة ، ولذا فقد قوبل على السيد باستنكار شديد ، عندما أعلن رغبة زميلة صحفية جادة فى الإنضمام إليهم . فكيف يقبلونها عضواً جديداً جاداً وهم السلبية



نفسها ؟ ! وأخيراً إنضمت إليهم سمارة بهجت ، التي راعها أن المخدرات أهم شيء لديهم ، وبها تتحقق لهم السعادة الحقيقية فهم « يعملون للرزق فى نصف اليوم الأول ، ثم يجتمعون بعد ذلك فى زورق يسبح بهم فى الملكوت » . وإذا تناولوا الأحـداث ، فذلك كـادة للضحك ، ويشعرون أنهم لا ينتمون لشيء إلا لهذه العوامة . ولما استطلعت سماره رأيهم فى الجدية والعبث ، قال أحمد نصر : « إن كل حى هو جاد ويمارس حياته على أساس من الجدية ، وأن العبث يقتصر عادة على الأدمغة » . ووجدت موضوعاً تعالجه فى مسرحية مدارها الجدية فى مواجهة العبث . فالعبث فقدان المعنى ، معنى أى شيء ، انهيار الإيمان ، الإيمان بأى شيء ولا أمل . والجدية تعنى الإيمان الذى له صدق الإيمان الدينى والذى يخلق البطولات سواء الإيمان بالإنسانية أو بالعلم ، أو بهما معاً .

ويوماً تنسى فى العوامة مذكرتها التى سجلت فيها تحليلا لشخصيات المسرحية ، حيث يعثر عليها أنيس زكى ويقرؤها . فأحمد نصر « يشعر فى زاوية من نفسه بأنه مسئول ، أو يجب أن يكون مسئولا . ويجد فى الإدمان هروباً من إحساسه بالتفاهة التى تطارده » . ومصطفى راشد « يعى خواءه النفسى تماماً ، ويجد ملاذه فى الجوزة والمطلق . . يمارس التأمل المسطول ، فالمطلق عنده مبرر للإدمان الذى يهبه إحساساً بالعلو فوق تفاهته » وعلى السيد « يطارده الاحساس بالتفاهة والخيانة والعبث ، فيمضى فى سبيل الجوزة والأحلام الغريبة عن إنسانية جديدة تتخايل أمام عينيه الذاهلتين من خلال الضباب المهلك . لا عقيدة ولا خلق عنده» وخالد عزوز «وجد مهربه فى الجوزة والجنس والفن الهلامى الذى يفضح ما تنطوى عليه جوانحه من انحلال واباحية ثم الهوامل المسرحية ، رجب القاضى « مهربه الحقيقى فى الجنس » وأنيس زكى « موظف خائب ، نصف مجنون أو نصف ميت . نجح فى أن ينسى تماماً ما يهرب منه . قابل للاستغلال الكوميدى ، ولكنه لن يكون له دور إيجابى فى المسرحية» وتنحصر الأدوار النسائية فى البطلة وسناء التى تنتصر عليها البطلة كرمز لانتصار الجدية على العبث . ويعطى أنيس المذكرة لسمارة . ويستجيبون لدعوة رجب القاضى ليجوبوا الخلوات فى سيارته ، وأثناء عودتهم والسيارة تسير بسرعة جنونية تصطدم بشبح أسود يتطاير فى الهواء ، ومات دون أن تعرف هويته أو أهله . وينتفض أنيس معلناً أنهم قتلة ، وتلقى الجوزة والكراسى والمعسل إلى النيل ، و « ولت الجنة » ، وكانت « خرجـة مشئومة » . وحاول رجب أن ينسيهم ما حدث ، وكان لسمارة رأى آخر ، ولكنهم رأوا أن هذا القتل « ليس بقضية وطن ولا مبدأ » . واعترف على السيد بأن هذا الإثم « خليق بأن يحملنا على إعادة التفكير فى كل شيء » . ولم يحتمل أنيس السكوت على الجريمة « كل شيء يهون إلا جريمة القتل » لأن « العدالة يجب أن تتحقق » . وبينما تراجعت سمارة عن عزمها فى تبليغ البوليس ، أصر هو على التبليغ لينال كل جزاءه .

* * *

ونجيب محفوظ يرسم لنا أحـداث القصة بعبارات تزخر بالصور والظلال ، فى بناء محكم متناسق ، تشد الألفاظ والعبارات بعضها بعضا فى نسق من الداخل ، فلا حاجة به مثلا فى هذه القصة الطويلة لأكثر من سبع عشرة مرة للاسم الموصول . ومن العوامة هذا المكان المحدود ، وزمانها القصير المنتهى ، ينطلق بنا إلى المكان الفسيح والزمان العميق ، ليصلنا بالكون الكبير ، وبالإنسان الخالد . ويتحقق ذلك من خلال أصوات ورائحة وألوان كائنات حية وغير حية ، حيوانات ونباتات وكواكب هى النسيج الذى تدور فيه أحـداث

القصة . وقد وصل كل هذا فى عقد فريد ، فيكفى أن تكون مادة النسيج « النجوم والقمر والكواكب والليل والشهب ، والنسور والديناصور ، والطحالب والعنكبوت والزواحف ، والحوت والهاموش ، والبنفسج والياسمين وأغصان الجازورينا والأكاسيا ، ونقيق الضفادع وصراخ صرار الليل ، ورائحة الطين » وغير ذلك لتستخدم بمهارة ، فتعطى اللمسات فى لوحة الوجود . وينقل لنا نجيب محفوظ الاحساس الحقيقى الذى تصنعه هذه الأشياء فى النفس مثلا ، أو ماذا تعنى بالنسبة لأنيس زكى عندما يقول « الأبراص والفئران والهاموش وماء النهر كل أولئك عشيرتى » . ويطوع اللغة ويأتى بالألفاظ التى تسهم كالأشياء المادية اللازمة لتهيئة جو العوامة ، مثل كرس ورص ، وهى ألفاظ عربية صحيحة فكلاهما تعنى ضم الشىء بعضه إلى بعض . وتظهر البراعة فى الاشتقاق والتوليد واستعمال ألفاظ تبدو عامية لإلف الأذن سماعها ، ولكنها عربية سليمة ، يستخدمها بما لا ينفر منها مثل « انتتر الرجل واقفاً » فالنتر تعنى الجذب بجفاء ، وانتتر انجذب ومثل « فردة شبشبه التى انسلت فى الزنقة » فانسلت من سلته أى سله وسحبه .

والأحاديث فى القصة ، حوار مركز ، قوى ، سريع النبضات ، يكشف أغوار النفوس ، ويخلق الجو ، ويطور الأحداث . وجو العوامة يسوده المرح الذى يتنوع بين المزاح والدعابة والتهكم ، مما يضفى على القصة روح الفكاهة العميقة التى تعتبر أداة نفسية قيمة ، تمكننا من رؤية الشىء فى كافة مظاهره ، وقد يكون بين بعض المظاهر تناقض ينتج عنه اكتساب تلك المظاهر دلالتها . وقد تبعث هذه الفكاهة على الضحك المنطوى على الجو الذى يعرفنا ما استكن فى النفوس . فكثير من المواقف فى القصة تزخر بهذه الروح الفكهة Humour . ونلتقى كذلك بألوان متعددة من السخرية التى تتنوع بين السخرية Sarcasm ، والتهكم Irony والفطنة Wit ، والاستهزاء Satire والهزل Comic ، وكلها تنم عن طبائع النفوس . فالبعض يلجأ إلى السخرية ليهون من حمله لآلامه الدفينة ، وهذا فى ذوى النفوس التى هى أميل إلى الطبع الفلسفى ، والبعض يعمد إلى التهكم الذى يكشف عن نفس عنيفة لا ترحم حمق الغير أو جهله . وهذه كلها أدوات فى يد الكاتب الصناع يستخدمها للتعبير عن مكنون النفوس . وعلى سبيل المثال ، فإن « مولسيير » يضحك من الناس لتقويمهم ، و« رابليه » يضحكنا ضحكاً مراً على ظواهر لا يعرف لها علاجاً . وكل هذه الضروب من السخرية نلمسها عند نجيب محفوظ . فأنيس عندما يخبر أصدقاءه بما حدث بينه وبين المدير العام بسبب جفاف قلمه من الحبر ، يعلق أحدهم : « بمثل ذلك القلم تدون معاهدات السلام . . إن الأقلام التى توقع تلك المعاهدات لا تكاد تترك أثرها فى حياة البشر ولذا فلا يتحقق السلام » . أو فى قول أحدهم حيث يريد الإصلاح بينما ينطوى قوله على فساد : « لا تبالغوا فى توطيد السلام وإلا حل بنا الملل » .

وبذلك تكشف الفكاهة التى تدور خلال ثرثرة الأصدقاء عما يربطهم ببعض من علاقة ، وبينهم وبين المجتمع من صلات ، وتشى بكثير من طبائعهم ، وتجلى أعماق نفوسهم . وبروح الفكاهة التى تسرى فى القصة ، يذكرنا نجيب محفوظ « بشارلس ديكنز » فى حملته القاسية على النفاق والأثرة فى مجتمعه ، و « ديستوفسكى » فى مزجه ألوان المآسى بالفكاهة . وبذا يقدم لنا نجيب محفوظ أدباً توافرت فيه الأبعاد الفلسفية العميقة . . أعنى التشخيص بالضحك المبكى ، والعلاج بالسخرية الأليمة . . إنها ثرثرة نجيب محفوظ .

علي بركات

مهزلة

يوسف إدريس

لئن كانت « مصرية » الفرافير أمر لا جدال فيه ، فان « مصرية » المهزلة الأرضية تؤكد نفسها بصورة أكثر عمقاً وأصالة . وأعنى بال« مصرية » هنا مصرية الموضوع ومصرية الملامح . فإذا كانت « الفرافير » تضرب بجذورها فى وجداننا إلى بعيد . . حيث السامر ، والفرفور . فكذلك المهزلة الأرضية تمتد بجذورها فى وجداننا ولكن إلى بعيد جداً . . حيث جدنا قارون ، تلك الشخصية الأسطورية المشهورة ، التى يقترن ذكرها فى الأذهان باكتناز المال والذهب وبذل كل ثمين وقيم فى سبيلهما .

لا شك فعلا أن قارون وابنه — وليكن اسمه الطيب مثلا — هما السبب فى هذه المهزلة الأرضية التى يعيش فيها أحفادهما . وعائلة قارون العصرية ، أو المعاصرة ، إنما تعيش الآن مهزلتها الكبرى والمهزلة قائمة على قدم وساق حول ذلك الميراث ، وما ميراث العائلة إلا تعساً ودماراً . أنه ميراث ذو شقين : مادى ومعنوى ، الذهب ، والدمار . والغريب أن ذلك الميراث التعس قد أصبح غريزة فطرية فى حياة كل فرد من أفراد عائلة قارون . وتكون حصيلة الرحلة الدنيوية فى نهاية العمر خازوقاً كبيراً ، لا هو عاش حياته ولا ترك أولاده يعيشون . . لقد أورثهم التركة المثقلة والتركة ليست أماناً كما انخدع بها ولكنها فى الحقيقة هى مصدر الفناء . إنه لم يخلف مالا فحسب وإنما خلف مالا وصراعاً وانشقاقاً وتمزقاً . . ومهزلة مريعة .

وتبدأ المهزلة بمحمد الأول ، جاء إلى مكتب الصحة ساحباً أخاه الصغير محمد الثالث بعد أن استصدر من مفتش الصحة ايذاناً بتصديره إلى مستشفى المجاذيب — وفعلا يبدأ الدكتور حكيم بمعاونة التومرجى « صفر » بالشروع فى التأكد من جنون محمد الثالث . ولكن محمد الثالث يقرر أن أخاه هو المجنون فيتأكد للدكتور جنون الثالث ، ويهم بالتوقيع وباصدار الحكم النهائى ، مع أنه خلال التحدث معه كان كلام الثالث كلاماً لو تمعنا فيه أو تمعن الدكتور نفسه فيه لاكتشف أنه عين العقل ، إلا أن الدكتور يوقع الكشف عليه وفى ذهنه فكرة مسبقة من أن هذا الشخص الواقف أمامه مجنون . المهم أن الدكتور يأمر بترحيله للقسم لعمل اللازم ، وقبل أن يتحرك إذا بالموقف يتفتق عن مفاجأة مذهلة ، بدخول الأخ محمد الثانى الذى هرع من فوره لإيقاف هذه المهزلة ، فمحمد الثانى يعلن أن أخاه الثالث ليس مجنوناً وإنما المجنون الحقيقى هو هذا الطاغية الجبار أخوة محمد الأول ، فجنونه أفظع جنون ألا وهو السيطرة وحب الامتلاك . ولقد دفعه هذا الجنون الفظيع إلى سحب أخيه بالقوة وتصديره إلى مستشفى المجاذيب ليخلو له الجو . . ويتمكن من الاستيلاء على حقه فى الميراث . .

وكان على الدكتور حكيم أن يتصرف تجاه هذه القضية . ولكنه سرعان ما اكتشف أن « نونو » تلك التى كانت هنا منذ قليل وادعت أنها زوجة محمد الثالث ليست موجودة . والغريب أنهم جميعاً أنكروا وجودها . لذلك كان العثور على « نونو » أمراً غاية فى الأهمية بالنسبة للدكتور حكيم . وبدأ الدكتور حكيم سلسلة محاولاته للبحث عن نونو . التى اتخذت بعد ذلك فى المسرحية موقفاً هاماً وأصبح ظهورها على حقيقتها كشفاً للحقيقة .

وإذا كان الأمر كذلك ، فلعل ثمة حكمة تلوح خلف هذه الأسماء الغريبة التى أطلقها المؤلف على شخصيات مسرحيته . فمحمد الأول ومحمد الثانى ومحمد الثالث لا بد أن تكون لأسمائهم هذه دلالة ، إن لم تكن واضحة تماماً فهى على الأقل تشير مجرد الإشارة إلى ثلاث قطاعات نعرفها جيداً ؛ فها هو محمد الأول برغبته

الشديدة فى الامتلاك والاستحواذ ولعله يمثل الطبقة المالكة الراغبة فى امتصاص الدماء . وهذا هو محمد الثانى ، بكل ملامحه التى تشير لنا إلى طبقة الموظفين البيروقراطية، وهذا هو محمد الثالث ، الدكتور المثقف السلبى ، الذى يحمل فى صدره مشكلة المثقفين كلهم حينما تضيق بهم الصدور ويسيطر عليهم نوع من الغضب والرفض لكل شيء . أما شخصية « صفر » التمورجى فلعله يمثل طبقة بكاملها هو الآخر ، وطبعا نحن نعرف أى طبقة هذه التى يمثلها صفر .

ولقد أراد يوسف ادريس لـ «صفر» هذا أن يكون هو القاضى فى هذه المهزلة الأرضية . فالأمر كان قد بلغ به مداه ، ولم يعد فى وسعه الانتظار أكثر من هذا ، ورفع سماعة التليفون وطلب بوليس النجدة وبعد برهة جاء بوليس النجدة ، فهل تدرون من هو بوليس النجدة هذا ؟ إنه أعجب بوليس ظهر فى مسرحية حتى الآن أنه قارون وابنه الطبيب ، اتصل بهما البوليس فى جبانة الإمام وطلب منهما أن ينجدا الدكتور حكيم من هذه المهزلة الأرضية التى تسببا فيها .



وتقدم قارون وابنه الطبيب من الدكتور حكيم يستوضحان الأمر . وإن هى إلا دقائق حتى قامت المحكمة .. القاضى فيها هو صفر ، والحاجب صفر ، والمدعى العام صفر ، وصفر هو الكل فى الكل . ويبدأ صفر فى محاكمة قارون وابنه الطبيب . ولكنهما لا يعترفان بأنهما ارتكبا جريمة ما ، وإنما كان لا بد لهما أن يفعلا ما فعلا ، وإذا كانا قد فعلا تلك المهزلة فما ذاك إلا لإحساسهما بأن الحياة لا بد أن تستمر . الثروة فى يديهما لا بد أن تكبر ولا بد أن يموت الواحد منهم وهو مطمئن على أولاده وهذه هى الحقيقة .

ويفقد الدكتور حكيم صوابه فعلا ، ويتقدم من التمورجى « صفر » طالباً منه إن يلبسه قميص الجنون فهذا هو الحل وهو لا يمكن أن يستمر فى هذه المهزلة ويجرى . ويسدل الستار بينما يردد صفر أن الحكم لم يصدر بعد .

وأول ما يميز المهزلة الأرضية هى أنها ترسى دعائم ما يمكن أن نسميه بمسرح الغضب أو المسرح الغاضب ، ذلك الذى رأينا بذوره فى مسرحية الفرافير . إن الغضب فى المهزلة الأرضية يصبح جزءاً من الخطة المسرحية ، وقد يبهرك شكل المسرحية لأول وهلة بما فيه من تغريب . ولكنك بعد المشاهدة أو القراءة الثانية سترى أن إطارها العام ما هو إلا تركيب منطقى بالنسبة لموضوع المسرحية. والواضح أن يوسف ادريس قريب جداً من مذهب التعبيرية، يدخل إلى موضوعه مدخلا واقعياً ، ويحمل من شخصياته قطاعات بأكملها ، وحواره لا يحمل بطاقات شخصية ولكنه كلام معبر ، يهتم بدخائل النفس وتحليل ما يضحك فيها . ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إن المهزلة الأرضية مسرحية تعبيرية . فماذا نسميها إذن ؟ فى اعتقادى أن يوسف ادريس وضع فى هذه المسرحية أسس ما يمكن أن نسميه بالتعبيرية الجديدة . وهى مرحلة تبدأ من (فوق حدود العقل) . .

و « فوق حدود العقل » هى القصة القصيرة التى كتبها يوسف ادريس منذ بضعة سنوات ونشرها فى مجموعة « لغة الآى آى » ثم اتخذ منها مدخلا لمسرحيته هذه . . والحق . . أن يوسف بهذه المسرحية قد اكتشف أرضاً مسرحيه جديدة قد تبشر بعطاء كثير .

خيرى شلبى

●●

ندوة القراء

دعوة إلى النقد :

إن مجلة الفكر المعاصر إذ تفتح صفحاتها لكل التجارب جاعلة من نفسها قاعدة لاطلاق الفكر الجديد ومحطة لتوليد الرأى الحر إنما تؤمن بفاعلية الكلمة الناقدة إيمانها بعلمية الرأى ومسئولية الكلمة ، فإذا كان الفكر على وجود علامة الأمة فالنقد عامل من عوامل إيجادها ولذلك فمجلتنا إذ تدعو كتابها أن يفكروا بكل عمق وطلاقة تدعو قراءها أيضاً أن يطالعوها بصوت عال وأن يعلقوا عليها بكلمات النقد ، فعندنا أن كلمات النقد النظيف دعامات تساعدنا على تأصيل الجذور ولبنات تمكننا من العلو بالبناء .

ونحن إذ نفتح هذا الباب النقدى على مصراعيه ليلتقى فيه القارئ بالكاتب ، نرجو أن يكون هذا اللقاء لقاء حار لا لقاء درس وأن يكون لحساب – لا على حساب – قضايا الفكر المعاصر وإنسان القرن العشرين . . .

• • •

حول مقال « ضمير الكاتب ودستور المثقفين »

قرأت بشغف – كما هى العادة – مقالكم فى العدد السابق عن « ضمير الكاتب ودستور المثقفين » وأعجبنى كثيراً ذلك التحليل المنطقى الدقيق لمواد دستور المثقفين المقترح والمنشور بمجلة « الاشتراكى » فى عددها الصادر يوم ١٣ نوفمبر سنة ١٩٦٥ ومما لا سبيل إلى الشك فيه أن المقال قد وفق إلى أبعد الحدود فى بيان مواد الدستور التى حالفها الصواب فأكدها وأيدها ، وتلك التى تخللها التناقض فعالجها وحددها ، بما يضمن دقة التعبير ، وتعيين المهمة ، وتحديد الغاية من ذلك المسعى الرشيد .

هذا ، وموضع ملاحظتى على المقال هو أنه صورة صادقة تكشف للوهلة الأولى عن اتجاه الفلسفة الوضعية المنطقية ، أليس كذلك ؟ فهل يا ترى – هو اتجاهكم ؟ – وإن كان كذلك فأرجو أن تتاح لكم الفرصة للكتابة عن وجهة نظركم الفلسفية من خلال هذا الاتجاه . . ومع تمنياتنا . . وتمنياتنا الصادقة بالنجاح لمجلتنا الرائدة .

فؤاد قنديل
ستديو مصر – الجيزة

• • •

– من شأن دراسة الوضعية المنطقية أن ترهف عند دارسها أداة التحليل ، وليست تطمع فى أكثر من هذا ، فليست هى مذهباً فلسفياً بمقدار ما هى منهج للتحليل ؛ فإذا وجدتم شيئاً من دقة التحليل فيما أكتبه ، فهو نتيجة هذه الدراسة ، وأما تفصيلات منهجها التحليلى هذا ، فقد أنتهز فرصة مناسبة لبسطها .

ز . ن . م

• • •

حول مقال « ضمير الكاتب ودستور المثقفين » :

كثيراً ما تاقت نفسى أن يطرح هذا الموضوع الحيوى على صفحات مجلتكم الغراء لكى يوضع موضع النقد وتتلاقى حوله وجهات النظر أو تختلف فى جدل موضوعى وحجة نظيفة بعيداً عن السفسطة وعمليات المسخ الفكرى ، ولقد أعجبت بمقال سيادتكم حول هذا الموضوع ، ورغم أننى أتفق مع سيادتكم من حيث إن الكاتب يجب أن يكتب مستلهماً ضميره وحده ، وأرى أن إقبال الجمهور أو عدمه لا يؤثر فى جودة أو رداءة العمل الفنى فالفنان هدفه خدمة فكرة معينة يقتنع بها الجمهور وليس هدفه إرضاء ذلك الجمهور فمثلا من غير المعقول أن يعجب رجل الريف بالمحاكمة « لفرانز كافكا » أو بالأبواب الموصدة لـ « ب . سارتر » ، ومن هنا لا نستطيع أن نحكم على الفن أياً كان نوعه بحكم فئة معينة . لأن هذا يتوقف على عقولهم ولا ذنب للفنان فى ذلك ولكنى

أطلب من سيادتكم مساعدتى فيما أعتقد أنه لبس على فهمه فى بعض ما ورد فى الجزء الأول من مقالكم .

تقول سيادتكم « ليكن الكاتب من أى طراز شئت ليكن كاتب قصة أو مسرحية ليكن شاعرا أو شارح فكرة أو صاحب رأى فهو فى كل حالة وفى جميع الحالات مطالب بالصدق ليتسق ظاهر لفظه مع باطن ضميره » وإننى لأتساءل هل هناك مقياس يقاس به مدى صدق الكاتب بين ظاهره وباطنه . . ؟ إننا لو فرضنا جدلا أن هذا المقياس يوجد فى الواقع الملموس كى نقيس عليه مدى صدق الواقعين – وقد تعترض سيادتكم على قولى قائلا إننى لم أرد قياس الأعمال الفنية بالواقع الملموس ولا يهم أن يكون عمل الفنان منطبقاً على الواقع أم لا ، وإنما المهم أن يكون صادقاً مع نفسه – فان سيادتكم ترمى هنا إلى حذف مهمة الناقد فهذه نتيجة حتمية لقول سيادتكم السالف وإلا كيف يحكم الناقد على بأننى أخدم أفكارى أو يتهمنى بأننى لا أخدم أفكارى فهب أننى سريالزمى النزعة أو ممن يكتبون اللامعقول ألا يكون الناقد – أى ناقد – مخطئاً فى حكمه أو اتهامه . . . ؟

محمد أمين الدشلوطى
كلية الطب البيطرى – كلية أسيوط

• • •

حول مقال « ضمير الكاتب ودستور المثقفين » :

تحيه تقدير واحترام ؛ وتهنئه صادقة بمقالكم الرائع عن مشكلة قانون الأدب الذى نشر فى مجلة الاشتراكى . وإعجاب لا حد له بشجاعتكم فى الحق وبنجاحكم الرائع فى نقد المشروع نقداً موضوعياً بناء .

فكيف نستطيع إذاً أن نحدد الاتجاهات الأدبية التى لا تقوم على القياس والاحصاء ؟ وكيف ندعى الحق كله فى جانب نظام نسبى اقتصادى أو سياسى أو فى أى مجال ؟ وهو الذى كان فى طى الغيب منذ قرنين وكان العالم يعيش . . ولا أحد يدرى بعد قرن أين سيكون . ولكن سيظل العالم يعيش .

وكيف يمكن وضع إطار ثابت لا يحتمل النقد أو التغيير ؟ وإدعاء أن الحرية مكفولة ومصانة ولكن فى داخل هذا الإطار . . أليس الإطار نفسه من صنع الإنسان ومن فكر الإنسان ؟ اللهى أقر المشرعون – فى داخل الإطار – أنه لا بد أن يختلف ! ! ونسوا أن دوافع اختلاف الفكر والآراء وتنوع سبل التنفيذ والتطبيق واحدة داخل الاطار أو خارجه . . وإن الاطار نفسه لا يعدو فكرة أو طريقة تقبل الخطأ والصواب كما تقبل سواها وتخضع للتطوير والتبديل كما تخضع السبل الأخرى وتحمل فى طياتها مزايا وعيوب كما لا بد أن تحمل أى ثمرة إنسانية .

وختاماً بالنيابة عن كل فئات المثقفين أشكرك على منطقك وأشكرك على شجاعتك وأدعو لك بالتوفيق والاستمرار .

إبراهيم محمد إبراهيم

• • •

حول موضوع « مشكلة الكم والكيف فى الثقافة » :

أعجبت بصراحة الدكتور فى هذا الموضوع والتى ما بعدها صراحة ، وقد ذكرنى وهو يتعرض لهذا الموضوع – أو تلك المشكلة التى نعانى منها – وهى مشكلة تغلب الكم على الكيف بما يأتى :

أولا : نزوع الكثير من المشتغلين فى هذا الحقل الفنى إلى الاكثار من إنتاجهم دون أن يلقوا بالا على نوع الإنتاج أو مستواه يكون لأسباب أهمها :

١ – إن دور النشر تتعامل مع أناس لمعت نجومهم فى سماء الفن – فتقوم بنشر كتبهم وأعمالهم دون أن تلقى بالا على ما يقدمون من أعمال .

٢ – تعامل دور النشر مع أناس معينين كما أسلفنا القول يؤدى إلى إخراج فن لا يؤدى الغرض منه .

٣ – عدم وجود مجال للناشئين ليظهروا فنهم – ويتنافسوا مع غيرهم فى هذا الميدان يؤدى إلى عدم رفع الفن أو علو قيمته (وتحاول وزارة الثقافة الآن فتح مجال إلا أنه ما زال ضيقاً) .

٤ – تكتل الأدباء بشتى أنواعهم فى المدن والأضواء وابتعادهم عن الريف المملوء بالمشاكل التى تحتاج إلى فن يصلح من عاداتها أو يغرس فيها مادة طيبة .

٥ – اعتقاد البعض – وهو اعتقاد خاطىء – أن مكانتهم الفنية ترتفع بارتفاع عدد ما يقدمون من الكتب أو الأعمال – دون النظر إلى مستواها مع أن المثل يقول (رب ميل خير من ألف ميل) .

٦ – يعوز فنانينا الصبر والتريث حتى يتسنى لهم إخراج فن مبدع يعيش مدى الحياة – كما خلق لنا شيكسبير فناً ما زال يعيش بعد مضى أكثر من ثلثمائة عام على خلقها – وكم من أعمال فنية ماتت قبل أن يموت صاحبها وكم من أعمال فنية ما زالت تدب فيها الحياة رغم موت أصحابها – فعملت على ابقائهم أحياء .

ثانياً : المشكلة ستظل قائمة ما بقيت الأسباب ونأمل للمشكلة والأسباب أن يزولا . . . والسلام .

راضى حكيم

• • •

حول مقال « تطورات جديدة فى الفكر الماركسى » :

تعرض الدكتور راشد البراوى فى العدد ١١ تحت عنوان « تطورات الفكر الماركسى » تعرض لموضوع الحزب الواحد والأحزاب المتعددة . وكان من رأيه أن الحزب الواحد قد ينفرد بالسلطة وتصبح كلمة الديمقراطية منحصرة بين أعضاء الحزب وهم النسبة البسيطة من أفراد الشعب ثم إن قيام حزبين أو أكثر ممكن فى الوقت الذى يحتفظ كل حزب فى مبادئه الأساسية على جوهر النظام الموجود ومثل لذلك بالحزبين الجمهورى والديمقراطى فى الولايات المتحدة والأحرار والمحافظين فى انجلترا .

إلا أنه لا يمكن التسليم كلية بالحقيقة الأخيرة فكما أن مبادىء الأحزاب المتعددة فى داخل البلد الواحد قد لا تختلف من حيث المحافظة على جوهر النظام القائم إلا أن برامج التنفيذ دائماً ما تؤدى إلى تناقض واضح وإختلافات عنيفة تؤثر لا على النظام القائم فحسب ، بل على كيان الدولة نفسها . وهذا هو ما يحدث فى بعض البلاد الآخذة به .

وإذا ما تركنا وجه المقارنة وانتقلنا إلى تجربتنا الحالية فى الاتحاد الاشتراكى العربى فإن نجاحها يحقق تحالفاً حقيقياً بين قوى الشعب مشتركة والتحالف بين المصالح يعنى دائماً احتفاظ بذاتية كل مصلحة فى إطار المصالح الأخرى مترابطة معها وغير متناقضة معها . . وإنا لنرجو من مجلتنا « الفكر المعاصر » أن تعطى لهذا الموضوع القدر الكافى من الأهمية بحيث تقضى على ما يثار كثيراً من الربط بين الاتحاد الاشتراكى والحزب الواحد . . وشكراً .

حسن أحمد عبيد
كلية الاقتصاد والعلوم السياسية
قسم اقتصاد

• • •

حول مقالات العدد العاشر :

مأساة . . فنسنت فان جوخ ، الأستاذ فتحى العشرى :

« ولا يستطيع الإنسان أن يذهب بعيداً : إن شكل الفن الذى سيولد سوف تحدده الحضارة التى ينشأ فيها . إن الفنان ليس إلا قلماً فى يد زمنه » .

ج . أ . فلاناجان

أعجبتنى عبارة الأستاذ فتحى العشرى من أن فان جوخ فى لوحاته قد التزم النزعة « الغير الملتزمة » ومع ذلك فان التأثير الزخرفى للرسوم اليابانية أضفى على إنشاءاته التماسك ، بينما تسببت القوى التأثيرية فى مطاردة الظلام من رسومه ، وإعانته على تأليف أسلوب معين ظل إلى اليوم حاملا لإسمه ، إن أسلوب فان جوخ ، أسلوب اللاالتزام . إن نزعة فان جوخ المتفردة المتحررة حتمت عليه النفور من الالتزام أى إلتزام . ولعل شخصية فان جوخ الغريبة الأطوار لا تخرج على سمات شخصية الفنان الحقة ، ويلخص لنا روجر فراى شخصية هذا الفنان العجيب فيقول :

« لقد كان شاباً متواضعاً منزوياً ، ولكنه كان أيضاً قديساً . . كان ضحية لمعتقداته الثابتة الرهيبة التى قد تجنح بصاحبها إلى التمسك بالقيم الروحية ، حيث تتلاشى جميع المبادئ الأخرى بجانبها ، وقد تسبب إصراره على هذا المبدأ فى تركه لمحل جويل ، والتماسه الإنجيل فى دير بروتستانتى ثم انصرافه عنه ، لأنه كان يبشر حرفياً بالكتاب المقدس ، إلى التشرد والفن . وتلا ذلك ضغط عقيدته ، وانفعال شخصيته اللذين بعثاه إلى بيت المجانين . وأخيراً إلى الانتحار . ولكن هذا الحسن الحظ لم يكن قبل أن علم نفسه فى أمن وإصرار ، كيف يجد تعبيراً فى الرسم عن الجوع الروحى الذى كان يعرفه ، وكيف يترك مجموعة من الأعمال الفنية كان من الممكن إنتاجها عبر عمر طويل ، ولكنه أنتجها خلال عشر سنوات قصار مبيناً أول محاولاته فى تعليم نفسه كيف يرسم ، والنهاية التى جاءت مع طلقة المسدس .

وربما تساءلنا بعد هذه الكلمات الصادقة المعبرة عن حياة ذلك الفنان ، هل كان فان جوخ قديساً فناناً أم فناناً قديساً ؟ .

والتقى بسيزان ، وكان تعقيب الأخير الوحيد على لوحات فان جوخ بعد اطلاعه عليها : « إنك لترسم كما لو كنت مجنوناً » . ولقد أشار الأستاذ العشرى إلى جنون فان جوخ فى أعقاب المقال ، ولكن قد تتملكنا الدهشة حين نعرف أن مرضه الذى أدخل بسببه مستشفى المجاذيب فى سنت ريمى — بغية أن يشفى — لم يكن الجنون ، وإنما نوع من الصرع مع فقدان المنطق والشعور بالمحنة والاغماء والهوس على نوبات كانت تنتابه بين وقت وآخر .

بقى أن نعرف أن عملية قطع أذنه فى إحدى حالاته المرضية والتى أشار إليها الأستاذ فتحى — لم تكن فى الواقع سوى قطع جزء منها ، وقبل أن أختم كلمتى عن فان جوخ بشكرى للأستاذ فتحى العشرى على مقاله الممتع ؛ أقول :

« لا ينكر أن فان جوخ كان قلماً فى يد زمانه على كل حال » عن كتاب :

"How to Understand Modern Art, by George A. Flanagan."

المعرفة العلمية وطبيعتها ؛ الدكتور زكريا إبراهيم :

أليس طريفاً أن تكون المعرفة العلمية ، والعلم نفسه مجرد إستمرار لحب الإستطلاع العادى والمعرفة العامية ؟

الفلسفة الإنجليزية اليوم ؛ الدكتور أحمد فؤاد الأهوانى :

بحث ممتع ، ولكن الذى استلفتنى فيه هى عبارته :

« ولما كان الحاضر وليد الماضى » .

وبالرغم من أنها عابرة بالنسبة لموضوع البحث ومداره فإنى وجدتها زلة طريفة تستحق إقالتها :

فالحاضر وحده هو الذى يصبح ماضياً . ويولد منه المستقبل ، وليس بوليد للماضى . فهناك فرق كبير بين أن تكون الفتاة — فرضاً — وليدة أم أو أن تكون هى تلك الأم ؛

فاننا لن نستطيع فى أى لحظة أن نقول إن هذا هو الحاضر لأنه سرعان ما يكون عندئذ قد أفلت منا وصار ماضياً ، فعكس ما قاله الدكتور فى رأيى صحيح ، مع العلم بأن هذه العبارة هى الأساس الذى قام عليه منهجه فى البحث .

شولوخوف كما رأيته :

إن انطباعى عن المقابلة التى دارت بين أولجا صغرى بنات الكاتب الروسى ليونيد اندرييف مع الفلاح الأديب الفائز بجائزة نوبل للأدب : إن أولجا تكلمت عن شولوخوف من خلال نفسها مع انطباع سيكلوجى ذاتى عنه بصورة مفضوحة ! !

ولذلك فانى أرى ضرورة تطرق المجلة لشولوخوف ببحث عنه تقييماً له كأديب معاصر بحق .

وقبل أن أختم ملاحظاتى أود السؤال عن : هل ترجمت روايات إيريس ميردوك إلى العربية أم لا ؟ وما هى رواياتها المترجمة إن كانت قد ترجمت ؟

شكراً .

محمد الشالجى — بغداد

• • •

— لم يترجم لها إلى العربية روايات ، وترجمت لها فى بيروت دراسة بعنوان « سارتر المفكر العقلى الرومانسى » ترجمها الأستاذ جورج طرابيشى

Sartre : The Romantic Rationalist